JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Světlo jako médium. Umělé světlo v českém výtvarném umění od 90. let po současnost

Vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.

Autor: Bc. Denisa Michalinová

Studijní obor: Dějiny umění a vizuální studia

Ročník: druhý

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 9.5.2023, Denisa Michalinová

……..

Poděkování patří v první řadě PhDr. Evě Bendové, Ph.D. za odborné vedení a usměrňování této práce, jež sestávalo z nespočtu příjemných konzultací, podnětných rad a vyměněných zpráv. Nesmím opomenout mého bývalého vedoucího práce, Mgr. Filipa Šenka, Ph.D, který mě k umělému světlu přivedl, a jemuž tak za toto téma vděčím. Velký dík pak patří mé rodině a blízkým, kteří mě po celou dobu podporovali a naslouchali mi.

Anotace

Bc. Denisa Michalinová

Předmětem diplomové práce je fenomén světla jako specifického výtvarného média. Hlavní pozornost bude zaměřena na otázky nenarativních světelných instalací, dichotomie obrazu a světla (promítání světla, promítání obrazu), světla a prostoru (proměny vnímání prostoru vlivem zásahů světla) a jejich syntéze, symbolice světla a jeho proměnám. Práce si klade za cíl popsat souvislosti příklonu vybraných umělců*kyň k práci se světlem jako výtvarným médiem a vysvětlit vazby tohoto posunu k proměnám podob výtvarného umění zvláště po roce 1989. Argumentace bude vystavěna na dílech klíčových osobností tuzemského i zahraničního uměleckého dění, jmenovitě například na dílech Zdeňka Pešánka (1896-1965), Dana Flavina (1933-1996), Jamese Turrella (*1943) a dalších. Skrze kritické pojmenování metod a postupů tvorby světlem u těchto umělců*kyň bude text mapovat spřízněné projevy a tendence v současném českém výtvarném dění.

Klíčová slova: světlo, umělé světlo, percepce, subjekt, dematerializace, Signal festival, objekt, obraz, světelný prostor, Zdeněk Pešánek, Daniel Hanzlík, Jana Bernartová, Václav Cigler, Pavel Korbička, James Turrell, Dan Flavin, Olafur Eliasson

Annotation

Bc. Denisa Michalinová

The subject of this master thesis is the phenomenon of light as a specific artistic medium. The main focus will be put on issues of non-narrative light installations, the dichotomy of picture/image and light (projected light, projected picture/image), light and space (changes in perception due to light intervention) and their synthesis, the symbolism of light and its transformations. The aim is to describe the context of the inclinations towards light as an artistic medium in the work of selected artists and to explain the links of this shift towards new forms of fine art especially after 1989. The argumentations will be based on the works of key personalities of the Czech and foreign art scene, namely the work of Zdeněk Pešánek (1896-1965), Dan Flavin (1933-1996), James Turrell (*1943) and others. The text will map related manifestations and tendencies in contemporary Czech art through a critical naming of the methods and procedures of light creation by these artists.

Key words: light, artificial light, perception, subject, dematerialization, Signal festival, object, image/picture, light space, Zdeněk Pešánek, Daniel Hanzlík, Jana Bernartová, Václav Cigler, Pavel Korbička, James Turrell, Dan Flavin, Olafur Eliasson

Obsah

Úvod ... **8**
Představení práce a užité metodologie ... 9
Reflexe literatury a dosavadního stupně zkoumání ... 12
Umělecko-historické bádání o umělém světle v tuzemském prostředí ... 13
Odborná reflexe současné české výtvarné scény ... 14
Zahraniční reflexe ... 16
1. Umělecko-historická část: počátky užívání umělého světla v umělecké praxi ... **18**
1. 1. Světlo Zdeňka Pešánka ... 18
1. 1. 1. Východiska a dobový kontext ... 18
1. 1. 2. Barevný klavír ... 20
1. 1. 3. Světlo velkoměsta: umění ve veřejném prostoru ... 22
1. 2. Syntéza, Stanislav Zippe a světlo 60. a 70. let ... 26
1.2.1. Program Syntézy, dobový kontext a východiska Stanislava Zippeho ... 26
1. 2. 2. Plocha ... 28
1. 2. 3. Prostor ... 30
1. 2. 4. Světelné paralely Stanislava Zippeho ... 33
1. 3. Závěr kapitoly ... 36
2. Dematerializace světlem ... **39**
2. 1. Lucy Lippard a dematerializace v konceptuálním umění ... 39
2. 2. Pojetí umělého světla jako výtvarné médium ... 41
2. 3. Ontologie světelné dematerializace ... 44
2. 3. 1. Světelná socha ... 44
2. 3. 1. 1. Pojetí světelné sochy v současném umění: Daniel Hanzlík ... 46
2. 3. 1. 2. Olafur Eliasson a jeho dílo v komparaci s Danielem Hanzlíkem ... 49
2. 3. 1. 3. Pojetí světelné sochy v současném umění: Milan Houser ... 50
2. 3. 2. Světelný objekt: mezi sochou a obrazem ... 50
2. 3. 2. 1. Světelné objekty Václava Ciglera ... 52
2. 3. 2. 2. Světelné objekty Pavla Korbičky ... 54
2. 3. 3. Světelný obraz ... 55
2. 3. 3. 1. Světelný obraz v tvorbě Daniela Hanzlíka ... 57
2. 3. 3. 2. Světelný obraz a pojetí barvy v díle Jany Bernartové ... 58
2. 3. 3. 3. Digitální světelný obraz Stanislava Zippeho ... 61
2. 3. 4. Světelný prostor: mezi sochou, obrazem a prostorem ... 61
2. 3. 4. 1. Světelný sochařský prostor ... 62

2. 3. 4. 2. Světelný obrazový prostor Jamese Turrella 63
2. 3. 4. 3. Světelný obrazový prostor v tuzemském umění 64
2. 3. 5. Světelná fantasma 66
2. 3. 5. 1. Fantasma Magdaleny Jetelové 66
2. 3. 5. 2. Fantasma Olafura Eliassona 68
2. 4. Závěr kapitoly 69
3. Tělesná zkušenost a percepce světla 74
3. 1. Tělo v interakci se světelnou instalací 74
3. 1. 1. Výtvarné umění a jeho fenomenologická báze 74
3. 1. 2. Fyzické tělo vně světelných instalací 79
3. 1. 2. 1. Vnímání trojdimenzionálních děl 79
3. 1. 2. 2. Vnímání světelných obrazů 80
3. 1. 3. Fyzické tělo uvnitř světelných instalací 82
3. 1. 3. 1. Zkušenost subjektu uvnitř Světelného pole Václava Ciglera 82
3. 1. 3. 2. Zkušenost subjektu uvnitř světelných instalací Pavla Korbičky 84
3. 1. 3. 3. Vnímání Turrellova „ganzfeld“ prostoru 86
3. 1. 3. 4. Paralely „ganzfeldu“ v díle Jany Bernartové 88
3. 1. 3. 5. Destabilizační paralela Jany Bernartové ve vztahu k dílu Olafura Eliassona 90
3. 1. 3. 6. Otázka tělesnosti ve světelném díle Kateřiny Vincourové 91
3. 1. 3. 7. Vnímání světelného fantasmatu 92
3. 2. Závěr kapitoly 94
4. Light city: estetika nočního města a fenomén spektáklu 99
4. 1. Etablování nové podoby nočního města ve vztahu ke světelným festivalům 99
4. 1. 1. Son et Lumière jako předstupeň světelných festivalů 100
4. 1. 2. Fête des Lumières jako první světelný festival 102
4. 2. Signal festival, umění a/nebo spektákl? 103
4. 2. 1. Signal festival prizmatem Debordova spektáklu 104
4. 2. 1. 1. Videomapping v rukách světelného festivalu 106
4. 2. 2. Signal festival jako simulakrum 108
4. 2. 3. Signal festival jako přesah zábavního průmyslu 110
4. 3. Výtvarná světelná scéna mimo Signal festival 114
4. 3. 1. Dílo Daniela Hanzlíka 114
4. 3. 2. Dílo Pavla Korbičky a Jakuba Nepraše 116
4. 4. Závěr kapitoly 119

Závěr **124**
Seznam použité literatury **128**
Monografie a výstavní katalogy 128
Kapitoly v knihách a jednotlivé články 131
Internetové zdroje 135
Seznam obrazových příloh **137**
Obrazová příloha **143**

Úvod

Fenomén světla představuje objekt lidského zkoumání po dlouhá tisíciletí. Optika, věda zabývající se světlem a viděním, patří k nejstarším částem fyziky a kořeny této fascinace sahají do dob starého Řecka. Ze striktně vědeckého pohledu světlo představuje viditelnou složku elektromagnetického vlnění. Paprsky dopadají na retinu (sítnici), kde dojde k přeformátování vnímané informace, a následnou aktivací příslušných nervových buněk k vytvoření obrazu viděného objektu v mysli.[1]

Světlo nerezonuje pouze exaktní vědou, své prioritní místo má i v metafyzických kruzích jako duchovní symbol přesahující žitou realitu. Váže se tak nejenom k senzorické percepci ve své (de)materiální podobě, ale i k poznání na zcela imateriální, transcendentální úrovni. Samotné slovo „světlo" konotuje nespočet kladně zabarvených významů a metafor („světlo v duši", „světlo rozumu" apod.), a staví se tak do významové opozice ke slovům „temnota/tma."[2] Symbolická rovina světla (a temnoty) se tak pevně propisuje uchopováním světa, jak toho skutečného, tak duchovního. Spirituální přesahy světla nejlépe ilustruje jeho symbolická povaha v rámci teologických nauk.[3]

Světlo je v různých podobách a způsobech manipulace s uměleckou praxí neodmyslitelně spjato. Výtvarná artikulace světla/světlem časově sahá, stejně jako samotná fascinace jím, hluboko do historie. Výslednou podobu světelné složky podmiňovalo jednotlivé médium. V architektuře je přítomno skutečné světlo vyzařující z příslušného zdroje (slunce, plamen ohně, později umělé zdroje) modelující prostor. V sochařství docházelo k zohlednění světla v procesu tvorby s důrazem na jeho schopnost plasticky utvářet povrch, zachytávat se v něm, či se od něj odrážet. Malířství pak světlo zobrazovalo nepřímo, jako jeho uměle vytvořený a zprostředkovaný obraz (ať už v podobě zástupného znaku, což spatřujeme u zpracování duchovních motivů, nebo jako dominantní vnímanou kvalitu formující výsledný výjev: např. impresionismus).[4] Zlomem v estetické manipulaci se světlem i v celkovém paradigmatu výtvarného umění se stal vynález fotografie v první polovině 19. století.[5] Chemickou reakcí

---

[1] Ivan Štoll, *Dějiny fyziky*, Praha 2009, s. 311

[2] Více k onomatopoickému rozboru: Pavel Floss, Pohledy do dějin filosofického pojetí světla v kontextu západní tradice, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 35-36.

[3] V křesťanské tradici světlem započal vznik světa. „*Ať je světlo!" – a bylo světlo*." (Genesis 1:3 B21). Neodkazuje pouze ke slunci a dennímu světlu v denotačním slova smyslu. Provazuje se s transcendentálnem jako světlo božské moudrosti, dobra a pravdy. Světlo, jako opak prapůvodní temnoty, představuje formu, cestu a řád.

[4] Meyer Schapiro, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York 1997, s. 14, 30.

[5] Klíčový text věnující se proměně paradigmatu dějin umění vlivem vynálezu fotografie představuje esej Waltera Benjamina Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti z roku 1935. Zabývá se v něm otázkami

sloučenin stříbra se světlem dostává proces tvorby technologický náboj, odpovídající soudobé fascinaci pokrokem a potřebě nových vynálezů, mezi něž spadá i objev a utilizace umělého světla. To transformovalo nejenom uměleckou praxi, ale i samotného člověka.[6]

„*Tak tři sta elektrických měsíců s paprsky o oslepující křídově bílé barvy vyrušily tu starou zelenou královnu milostných vztahů*.“ V tomto duchu se Filippo Marinetti vyjadřuje o elektrickým světle, jež přirovnává k novým měsícům.[7] Demonstrativním dílem se stává obraz *Street light* Giacoma Balli (1910-1911) [1], kde v tradičním médiu olejomalby zvěčnil pouliční lampu, jejíž pulzující světlo přesahuje hranice materiálu a uvrhuje do stínu srpek měsíce.[8] Neproměnil se však pouze vztah k obývanému městu, transformace komplexně zasáhla člověka a přeformulovala jeho pobyt ve světě. Marshall McLuhan ve svém úvodu k textu Jak rozumět médiím: Extenze člověka (1964) popisuje rozšíření centrální nervové soustavy subjektu v důsledku elektrických technologií. Prostor a čas, tak jak ho znal člověk 19. století, byl zrušen a nahrazen všeobjímající implozí, vtažením jednotlivce do celku lidstva.[9] Elektrické světlo nabilo hodnoty jednoho ze symbolů nové doby.

Představení práce a užité metodologie

Vraťme se nyní k reflexy umělého světla ve vizuálním umění. S příchodem umělého elektrického světla dochází k postupnému zapracování skutečného světla jako výtvarného média do různorodých projevů umělecké praxe, které si ve vytyčeném časovém a prostorovém horizontu klade za cíl prozkoumat tato diplomová práce. Jak již vyplývá z názvu, pozornost zaměřuji primárně na tuzemskou uměleckou scénu, z časového hlediska symbolicky ohraničenou revolučním rokem 1989. Domácí tvorbu, hrající prim, poté provazuji se světelnou estetikou rozvíjenou v zahraničí, díky čemuž otevírám tuzemský kontext příbuzným globálním vazbám. Komparační metodou dojde k vyjasnění a pojmenování spřízněných tendencí a rozdílů, což nám umožní hlouběji porozumět jednak samotné povaze umělého světla ve výtvarném kontextu, tak i jeho konkrétnímu využití. Apel z hlediska přístupu ke světelnému

---

pravosti/aury. Technickou reprodukcí ztrácíme auru, vydělujeme umělecké dílo z tradice. Tento fenomén má za následek rozklad dominance originálu (u technické reprodukce již nemá smysl ptát se po pravosti). Proměňuje se vztah uměleckého díla vůči masám. Technickou reprodukovatelností nabývá masovou povahu a vychází vstříc vnímateli. Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

[6] Richard Leahy, *Literary Illumination. The Evolution of Artificial Light in Nineteenth Century Literature*, Chicago 2019, s. 131.

[7] „*So it was that three hundred electric moons, with rays of blinding chalky whiteness, canceled the old green queen of love affairs*.“. Manifest z 11. dubna 1909. Filippo Marinetti, Let's murder the moonlight! in: Lawrence Rainey – Christine Poggi – Laura Wittman (eds.), *Futurism. An Anthology*, New Haven – London 2009, s. 59.

[8] Obraz přímo ilustruje hlavní myšlenku citovaného Marinettiho manifestu.

[9] Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Praha 1991, s. 15-17.

umění kladu na subjekt a percepci, která se propisuje mým celkovým uchopováním problematiky. Psychologické účinky a obsahové fenomény světla percepce lehce odsouvá, přesto však ve vybraných případech dojde k jejich interpretaci.

„Light art" v sobě zahrnuje a zastřešuje nespočet rozmanitých projevů. Pojmout je všechny není cílem této práce, nejde o vytvoření strukturalistického výčtu děl a jejich autorů*ek. Selekci řídí formální a obsahové vlastnosti jednotlivých prací, jejichž společný jmenovatel vychází z nenarativního, abstraktního pojetí. Tím se mapovaný terén podstatně zúží a vymezí se proti filmové projekci, která ze své podstaty operuje na principu promítaného světla. Různé úhly pohledu se překrývají a vrství na sebe jako průsvitné listy papíru, a na povrch pak vyjevují konkrétní postavy umělecké scény, které s umělým světlem ve své tvorbě konzistentně manipulují.[10] Tímto procesem dojde především ke zviditelnění Daniela Hanzlíka, Václava Ciglera, Pavla Korbičky, Jany Bernartové a Magdaleny Jetelové. Jejich díla se pak vinou textem jako pomyslná červená nit. Stejně jako nepokrývám celkové světelné pole ve všech jeho projevech, tak nevěnuji pozornost ani každému umělci*kyni užívající umělé světlo v nenarativním, abstraktním smyslu.

Text strukturuji do čtyř kapitol, přičemž každá z nich představuje určitý myšlenkový okruh vážící se k problematice umělého světla. Vzhledem ke komplikované podstatě samotného světla na něj nahlížím v rámci předem vytyčených vztahů, které shrnuji následovně:

1. Vztah umělého světla a výtvarného díla z hlediska historického exkurzu (*Umělecko-historická analýza: počátky užívání umělého světla v umělecké praxi*)
2. Vztah umělého světla k objektu (*Dematerializace světlem*)
3. Vztah umělého světla k subjektu (*Tělesná zkušenost a percepce světla*)
4. Vztah umělého světla k veřejnému prostoru (*Light city: estetika nočního města a fenomén spektáklu*)

Každá kapitola pak tyto jednotlivé vazby prozkoumává. Jako světlo překračuje vymezené hranice svého zdroje, podobným způsobem také vzdoruje jasnému teoretickému ohraničení. Tato povahová vlastnost světla se projevuje v prolínání jednotlivých tematických okruhů, kdy jedna část odkazuje na druhou. Každou kapitolu taktéž uvozuji stručným seznámením s jejím

[10] Tuto metaforu s překrývajícími se průsvitnými vrstvami přebírám od Petra Bílka, který jí uplatnil při popisu procesů kanonizace literárních děl. Petr A. Bílek, Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárně historické konstrukty, in: Petr A. Bílek et al., *Literatura a kánon*, Praha 2007, s. 7-18.

obsahem (vycházejícím z následujících popisů) a uzavírám podrobnou rekapitulací a zdůrazněním hlavních poznatků.

První kapitolu věnuji umělecko-historické analýze světelných projevů. Vytyčení výchozích pozic a examinace jejich následného vývoje mi poslouží jako odrazový můstek pro interpretaci současného lumino-výtvarného diskurzu. Jako klíčové postavy domácího dění v kontextu historie umělého světla uvádím Zdeňka Pešánka (1896-1965) a Stanislava Zippeho (1943). „*Melancholický vizionář umění zítřka" a básník světelného města*." [11] Pešánka tak označuje Jiří Zemánek. Vystihuje tím povahu tuzemského průkopníka světelného umění a jeho pojetí kinetismu, jemuž zasvětil svůj život. Na konkrétní rysy Zdeňka Pešánka navazuje v 60. letech Stanislav Zippe, jeden z předních členů umělecké skupiny Syntéza.[12]

Druhá kapitola zahrnuje fenomén dematerializace objektu světelnou složkou. Světlo svým jasem vystupuje z materiálních hranic, které činí méně stabilními. Míru dematerializace nelze přesně změřit. Přesto jsme na základě kombinace určitých faktorů percepčně schopni pojímat spektrum, po němž se lze pohybovat, a na němž můžeme lokalizovat jednotlivé stupně dematerializačního procesu. Metodologicky vycházím z konceptuální teorie Lucy Lippard, kterou pod vlivem odlišného pole výzkumu obracím, podrobuji selekci a následně aplikuji na vybraná díla. Správné uchopení úlohy světla v umělecké praxi vyžaduje i porozumění jeho funkci jakožto výtvarného média. Argumentaci stavím na modernistické teorii Clementa Greenberga o čistotě média, kterou konfrontuji s výkladem nových médií Marshalla McLuhana. Skrze utvořený dialog se posouvám k ontologické povaze dematerializační teorie. Teoretický výklad jednotlivých světelných kategorií na spektru pak opírám o příslušné myšlenky dalších teoretiků a teoretiček umění, jako je například Rosalind Krauss či Hal Foster.[13] Formálně pojatá analýza pozorovaných objektů se propojuje s metodologickým obratem k subjektivnímu vnímání, který rozvíjím v další části, a částečně i s výkladem metafyzickým (který se v tuzemském umění pojí s postavou Václava Ciglera).

V třetí kapitole plně obracím pozornost ke vnímajícímu subjektu. Tomuto okruhu dominuje fenomenologická metoda primordiálního těla ražená Mauricem Merleau-Pontym.

---

[11] Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. XVI.
[12] *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996, s. 5.
[13] Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge 1977; Rosalind Krauss, Sense and Sensibility, in: James Meyer (ed.), *Minimalism*, New York – Londýn 2010, s. 253-257; Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, Karel Císař (ed.), *Stav věcí – Sochy v ulicích*, Dům umění města Brna, Brno 2011, s. 131 – 143. Hal Foster et al., *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, New York 2013, Hal Foster, *What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle*, London – New York 2020.

K interpretaci percepčního procesu přistupuji s ohledem na konkrétní pozici těla subjektu v dané prostorové situaci. Věci utváří s aktivním subjektem v prostoru systém vazeb založený na blízkosti a vzájemném prolínání. Světlo pak svou intenzivní schopností transcendovat toto překlenutí různých dichotomií umocňuje a různými způsoby navazuje komunikaci s člověkem. Rozbor destabilizačních a dezorientačních účinků světelných instalací (z českého prostředí konkrétně v tvorbě Pavla Korbičky) je již v odborné literatuře bohatě zastoupen (viz níže). Proto se zaměřuji na mezery v percepci patrné u meditativně laděných děl, umělého světla v obecné rovině a u destabilizačních faktorů neprobádaných světelných fenoménů.

V poslední kapitole otevírám pole světelných děl ve veřejném městském prostoru, v němž nabývají jiných percepčních a významových dimenzí. Klíčovým přínosem tohoto okruhu bude interpretace pražského Signal festivalu, kterému se nedostává rozpracované a ucelené umělecko-teoretické reflexe, což z hlediska jeho popularity a uměleckých proklamací považuji za určitou teoretickou mezeru. Aby nedošlo k jeho kontextuálnímu vytržení a vytvoření sterilní pseudo-analýzy, zkoumám jeho místo ve společnosti z hlediska historického vývoje „light festivalů“ obecně. Poststrukturalistickým přístupen ho ukotvuji v síti festivalů napříč Evropou se zohledněním konzumní, turistické ideologie pozdního kapitalismu. Snažím se vyhnout černobílému čtení a dešifruji jak jeho spektakularitu, tak hlubší umělecké hodnoty. Svůj výklad opírám o teorii spektáklu Guye Deborda v návaznosti na pojetí simulakra Jeana Baudrillarda. Spektakulární atrakce poté konfrontuji s více přesahovými díly, které ukotvuji v širších souvislostech. Signal festival posléze opouštím a zaměřuji se na vybrané světelné práce, proměňující urbánní prostředí mimo záštitu Signal festivalu.

Reflexe literatury a dosavadního stupně zkoumání

Fascinace světelnou estetikou se zrcadlí i v jejím zastoupení v odborné literatuře. Bývá však většinou uchopovaná skrze jednotlivé umělce*kyně, kteří se světlem aktivně pracují. Problematika světla je pak svázaná s konkrétní postavou formou monografií, katalogů či článků. Komplexnější pohledy do světelných projevů v obecnějším smyslu jsou na poli umělecké teorie spíše minoritní záležitostí, a pojí se s počátky a vývojem, zatímco současným tendencím není poskytnut větší prostor.

Dříve než přistoupím k jednotlivých textům, zmiňuji úlohu samotných děl (převážně jejich fotografických reprodukcí) jako jeden z pramenů. Vycházeje z jejich percepce v kombinaci s literárními prameny (které jsou často nedostačující) tato vizuální data dotváří a zpřesňují

textové informace. Jako další zdroj autentických informací zmiňuji rozhovory s Danielem Hanzlíkem a Janou Bernartovou.

Umělecko-historické bádání o umělém světle v tuzemském prostředí

Mezi nejucelenější sondy spadá katalog výstavy Ejhle světlo (2003) editovaný Jiřím Zemánkem. Zemánek patří v českém odborném diskurzu k hlavním historikům umění zabývajícím se umělým světlem ve výtvarné praxi. Nepřehlédnutelná je jeho intenzivní aktivita v souvislosti s odkazem Zdeňka Pešánka, jemuž věnované texty a výstavy[14] představují jednoznačný přínos v teorii moderního světelného umění a popularizaci figury tuzemského pionýra lumino-kinetismu.[15] Pešánek je se Zemánkem neodmyslitelně spjat, což ilustruje i zastoupení Zemánkových statí rozebírajících Pešánka v různých publikacích.[16] Hovoříme-li o Pešánkovi, nesmíme opomenout jeho Kinetismus (1941), v němž Pešánek shrnuje svou dosavadní teoretickou i praktickou činnost na poli lumino-kinetismu, a slouží mi jako primární zdroj poznání jeho díla. Publikace Ejhle světlo pak seznamuje publikum s pestrou škálou uměleckých projevů tematizujících světlo jako jejich integrální součást napříč dějinami. Svým ambiciózním časovým rozkročením nechává však otázku umělého světla a jeho podob „nakousnutou", bez hlubšího ponoru a analýzy novějších jevů. Podobným nedostatek trpí i výstava a katalog Orbis fictus: nová média v současném umění (1995) zaměřený obecně na nová média. Nenarativní umělé světlo se pak stává součástí příspěvků, které jsou sice kvalitně zpracované, mapují ovšem lumino-kinetickou scénu spíše do 60. let.

Prostor pro odbornou reflexy umělého světla (nejenom) v 60. letech umožnil umělecko-technický, divadelní sborník Acta Scaenographica, pravidelně vydávaný mezi lety 1960-1971. Periodikum se stalo soudobou platformou a útočištěm pro rozvoj umělého světla v umění. Kromě otisků kapitol Pešánkova Kinetismu (1941) v něm publikoval příspěvky např. historik umění Dušan Konečný[17] či umělec Vladislav Čáp.[18] Periodikum představovalo určitý

---

[14] Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999; *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965* (kat. výst.), text Jiří Zemánek, Národní galerie v Praze – Veletržní palác 21.11.1996 – 16.2.1997, Praha 1996.
[15] Mimo Zemánka se Zdeňkem Pešánkem zabýval např. Tomáš Pospiszyl: Tomáš Pospiszyl, Poslové světla: Zdeněk Pešánek a kontext kinetického umění mezi světovými válkami, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo: Impulsy futurismu v českém umění*, Plzeň 2012, s. 176 – 197.
[16] Dalo by se říci, že kdekoliv je rozebírané umělé světlo ve výtvarném umění, téměř vždy se setkáme s rozborem Pešánkova díla od Jiřího Zemánka.
[17] Dušan Konečný, K současnému stavu a perspektivám kinetismu a umění nové reality u nás, *Acta scaenographica* VI, 1966, č. 11, s. 219 – 220; Dušan Konečný, Mladé kinetické umění v SSSR a tradice sovětské avantgardy, *Acta scaenographica* V, č. 7, 1965, s. 125-132; Dušan Konečný, Zdeněk Pešánek a kinetismus v Československu, *Acta scaenographica* VI, č. 11, 1966, s. 210 – 212.
[18] Vladislav Čáp, Souhvězdí F. J. Maliny, *Acta scaenographica* V, č. 7, 1965, s. 133 – 134.

komunikační kanál mezi Československem a zahraničními tendencemi, udržující reflexy světelného umění naživu.

V rámci umění 60. let a postavy Stanislava Zippeho jmenuji podrobný katalog Stanislav Zippe (1996) Karla Srpa, který retrospektivně hodnotí celkovou Zippeho tvorbu. Světelné tendence jsou zde sice zmíněny, ale spíše okrajově jako symptomatické projevy jeho díla. Podobně se hlubšímu rozboru umělého světla vyhýbají i články v Ateliéru.[19] Detailnější analýza podoby umělého světla v Zippeho tvorbě zatím chybí.

Periferně zde uvádím i texty vážící se k novým médiím (mezi něž můžeme určité projevy umělého světla řadit). Jmenuji knihu Lva Manoviche Jazyk nových médií (2001). Přestože se řadí mezi zásadní texty pojednávající o teorii nových médiích, vzhledem ke specifickým tendencím nakládání s umělým světlem z ní nevycházím. Z oblasti výzkumu nových médií čerpám, kromě pojetí Marshalla McLuhana,[20] z remediační teorie Jaye Davida Boltera a Richarda Grusina.[21]

Odborná reflexe současné české výtvarné scény

Co se týče teoretického uchopení současného umění, bývá interpretace umělého světla zastoupena velice marginálně, jako vedlejší doplněk jiného dominantního, tematického celku.[22] Akcent na úlohu světelné složky klade kniha Město = médium (2012), kde kolektiv autorů*ek prozkoumává vztahy mezi městským prostředím a světlem. Výjimkou úvodních kapitol věnujících se spíše historické epoše minulého století,[23] publikace s novějšími instalacemi nakládá katalogickou formou strukturalistického výčtu různorodých děl a hesel. Neproniká do hloubky a otázky percepce a dematerializace zůstávají pouze náznakovitě načrtnuté. Důležitým momentem v popularizaci umělého světla v umění se stalo otevření pražské Kunsthalle v roce 2022, jež svou činnost zahájila výstavou věnovanou kinetismu v rámci oslav 100 let užívání elektřiny v umění. Podobně jako výše zmíněné počiny, i výstava KINETISMUS: 100 let elektřiny v umění (kurátor Peter Weibel) nabídla vhled do problematiky definovaný spíše svou

[19] Aleš Svoboda, Stanislav Zippe – Příběhy bodů, *Ateliér* XIV, č. 3, 2001, s. 1; Pavel Liška, Stanislav Zippe – RGB, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005, s. 16; Josef Hlaváček, Red – green – blue, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005, s. 16.
[20] Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Praha 1991.
[21] Jay David Bolter- Richard Grusin, Imediace, hypermediace, remediace, in: Tomáš Dvořák (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha 2010, s. 69 – 93; Jay David Bolter - Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.
[22] Jako v případě: Petr Kratochvíl – Klára Pučerová – Dan Merta – Petra Vlachynská (edd), *Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989*, Praha 2022. Příklady umělého světla jsou v něm zmíněny pod heslovitými útržky.
[23] Texty Miroslava Petříčka, Tomáše Pospiszyla, Jiřího Zemánka, Kláry Žaludové.

šíří, nežli hloubkou.[24] Snaha uchopit a zprostředkovat bohatou paletu kinetických děl napříč historií podmínila pohyb po povrchu, kde současný tuzemský „light art“ není zastoupen a prozkoumán. Povrchové setkání se světlem pak zprostředkovává každoroční Signal festival, který sice popularizuje určité výtvarné projevy a vytváří světelnou podívanou největšímu množství recipientů*ek v České republice, avšak jeho forma více koresponduje se spektáklem. V rámci Signal festivalu pak narážím na znatelnou absenci odborných textů. Umělecko-kritické recenze nabízí periodikum Art & Antiques. I zde se však jedná o minoritní představení několika vybraných ročníků. Jak rozpracovávám v příslušné kapitole, diskuze probíhá primárně ve virtuálním prostoru sociálních sítích, oficiálních webových portálech či na stránkách populárních lifestylových magazínů a novinových plátků. Převládají zde tudíž internetové zdroje, na které se pokusím nahlížet kriticky a dávat je do širších souvislostí.

Jak uvádím výše, prostor umělému světlu v souvislosti se současným uměním poskytují výstavy a texty spíše lokálního, skromného rázu vážícího se ke konkrétním jednotlivcům. Stejně jako Jiřího Zemánka spojujeme s Pešánkem, můžeme vysledovat opakující se spolupráce historiků*ček umění s danými výtvarníky*icemi. Dílem Daniela Hanzlíka (často spolu s jeho kolegou Pavlem Mrkusem) se zabývá primárně historik umění Petr Vaňous, který jako kurátor spravoval několik jednotlivých výstav.[25] Spolupracoval dále s Michalem Koleček.[26] Užití umělého světla zde však tvoří pouhý díl komplikované skládačky, a není tak rozebráno podrobněji.[27]

Hlubší interpretaci umělého světla nabízí katalogy výstav Václava Ciglera (+ Michala Motyčky), s nimiž se váže postava historičky umění Jany Šindelové. Mimo katalogy, ponechávající otázku světla pouze v obrysech,[28] se umělému světlu nejvíce věnuje v katalogu Václav Cigler / Michal Motyčka. Světelné pole (2019), v němž analyzuje jeho formu, duchovní přesah a v nástinu i jeho percepci. Jako další zdroj poznání Ciglerovy tvorby pak zmiňuji

---

[24] Peter Weibel – Christelle Havranek (edd.), *Kinetismus: 100 years of elektricity in art*, Praha 2022.
[25] *Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas* (kat. výst.), text Petr Vaňous, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora 11.3. –27.5. 2018, Kutná hora 2018, Michal Koleček – Petr Vaňous, *Daniel Hanzlík: Zdroje signálů*, Ústí nad Labem 2012.
[26] Michal Koleček, Datascape, in: Michal Koleček – Petr Vaňous, *Daniel Hanzlík: Zdroje signálů*, Ústí nad Labem 2012, s. 4-9; *Introitus: Daniel Hanzlík, Pavel Mrkus* (kat. výst.),texty Michal Koleček – Vladimír Kopecký, Moravský Beroun a Sovinec 3. – 25.6. 1995, Ústí nad Labem 8. –31.8. 1995, Ústí nad Labem 1995.
[27] Stejnou povrchovou reflexy umělého světla spatřujeme u dalších textů: *Daniel Hanzlík: Části částí* (kat. výst.), text: Zbyněk Sedláček, Výstavní síň Telecomu, Louny, 28.8. – 6.10. 2000, Louny 2000; *Pavel Mrkus a Daniel Hanzlík – Shift* (kat. výst.), text: Anna Vartecká – Viera Levitt, Synagoga – Centrum súčasného umenia Trnava 22. 4. – 17. 6. 2005.
[28] *Václav Cigler/Michal Motyčka. Prostor člověka* (kat. výst.), texty Jana Šindelová , Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 21.6. – 15.9. 2019, Litoměřice 2019; *Václav Cigler/Michal Motyčka. Události místa* (kat. výst.), Jana Šindelová (ed.), Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli 17.6. – 8.9. 2018, Litomyšl 2018.

monografii Svět Václava Ciglera (2022) Karla Hvížďaly, sestávající z rozhovorů s Ciglerem, kde je jeho vztah ke světlu artikulován, ale opět pouze okrajově.

Z hlediska percepce světelných instalací představuje nejprobádanějšího současného umělce Pavel Korbička. Jeho lumino-tvorbu podrobně rozebírá kolektiv autorů*ek v zevrubné monografii,[29] jejíž publikování se, jak vysvětluje Ladislav Kesner, váže k brněnské výstavě Deflection (2019).[30] Zde se pozornost z hlediska vnímání obrací primárně k destabilizačním faktorům světelných instalací.[31] Ty v následujícím roce vyčerpávajícím způsobem reflektuje Ilona Víchová ve své dizertační práci.[32]

Dílu Magdaleny Jetelové se nejpodrobněji věnuje monografie Magdalena Jetelová (2007) kolektivu autorů, v níž shrnují její dosavadní tvorbu a tendence. Další sondu do života a práce Jetelové představuje katalog výstavy Magdalena Jetelová: Dotek doby z roku 2017. Primárně je rozebírán její vztah k místu, subjektu a k různým socio-politickým konotacím. Otázka světla je redukovaná na její počiny s laserovými paprsky.

Největší mezery v bádání spatřuji v reflexy díla Jany Bernartové. K ní se vztahuje (mimo několika krátkých článků v Ateliéru) především Andrea Průchová Hrůzová, teoretička vizuální kultury, která spolu s Janou Horákovou, Jozefem Cseresem, Václavem Janoščíkem a umělou inteligencí publikovala textový sborník Nula jedna.[33] Pozornost v něm však není vůbec zaměřená na umělé světlo, neboť bývá převrstvena rozborem barvy a jejím pojetím v digitálním prostoru.

Zahraniční reflexe

V zahraničním kontextu je situace podobná. Nejpodrobněji vedený zájem o nenarativní umělé světlo se provazuje vždy s jedním konkrétním umělcem*kyní v rámci monografických celků. Demonstrativní případy pak představují publikace věnované dílům Light and Space movementu, především Jamesi Turrellovi[34] či Robertu Irwinovi, minimalistickému umělci

[29] Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019.
[30] Ladislav Kesner, Deflection, in: Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019, s. 6-45.
[31] Není to však jediná oblast zájmů. Monografie rozebírá i vazby světla na daný prostor či zkušenost těla a pohybu v rámci Tanečních kaligrafií.
[32] Ilona Víchová, *Umělé světlo v umění. Světelně-prostorová situace v tvorbě Pavla Korbičky jako komplex vazeb na tělesnost diváka*, disertační práce FF UK 2020.
[33] Andrea Průchová Hrůzová et al., *Nula jedna*, Liberec 2018.
[34] Craig Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990; Michael Govan – Christine Y. Kim, *James Turrell: A Retrospective*, Los Angeles 2013.

Danu Flavinovi[35] nebo pracím Olafura Eliassona a Ann Veronici Janssens, v nichž je však otázka světla vždy představena úryvkovitě.[36]

Textů, zabývajících se umělým světlem v obecné rovině, je pomálu. Jeden z ucelenějších pokusů uchopit tuto problematiku představuje kniha Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind.[37] Tato publikace sahá svým zaměřením až do antiky a snaží se nám zprostředkovat různé cesty zakoušení světla. Nezasahuje však toliko do umělecké praxe a pro analýzu současné tvorby je i svým datem vzniku neaktuální, proto jí zmiňuji pouze zde jako možný zdroj informací, ale v samotné práci s ní nepracuji. Jako klíčový text pro porozumění umělému světlu v umění pak shledávám článek filosofa a estetika Gernota Böhma.[38] V něm autor interpretuje různé podoby a vztahy mezi světlem, prostorem a subjektem.

V porovnání s českou odbornou reflexí v rámci světelných festivalů se v zahraničí setkáme s propracovanějším výzkumem.[39] Jak je patrné z názvů, reflexi zaštiťuje marketingový a turisticky směrovaný diskurz. Výsledky těchto výzkumů jsou proto lehce zkreslené danou optikou, a ne vždy tak k problematice přistupují kriticky a nezaujatě.

Nezmiňuji zde veškerou literaturu vážící se k problematice umělého světlo v umělecké praxi. Přesto je však více než patrný přístup, jakým je debata v odborných kruzích vedená. Hlavní mezeru v tomto poli identifikuji v neexistující teorii, jež by komplexněji pojímala různorodé (a především současné) nenarativní světelné projevy a jež by stavěla světelnou složku nad jednotlivé umělce*kyně manipulující s ní. Akcentem na umělé světlo jako zastřešující fenomén zaplním tuto neprobádanou oblast.

---

[35] *Dan Flavin, The Architecture od Light* (kat. výst.), J. Fiona Ragheb (ed.), Deutsche Guggenheim Berlin 6.11. 1999 – 13.2. 2000, New York 1999.
[36] Daniel Birnbaum – Madeleine Grynsztejn (edd.), *Olafur Eliasson*, Londýn – New York 2002; Studio Olafur Eliasson (ed.), *Unspoken Spaces*, New York 2016; Mieke Bal, *Endless Andness The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, Londýn – New York 2013.
[37] Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, London 1995.
[38] Gernot Böhme, Light and Space. On the Phenomenology of Light, *Dialogue and Universalism* 24, č. 4, 2014, s. 5-16.
[39] Uvádím zde např. tyto články: Karolina M. Zielinska-Dabkowska, Night in a big city. Light festivals as a creative medium used at night and their impact on the authority, significance and prestige of a city, in: Tomasz Domański (ed.), *The Role of Cultural Institutions and Events in the Marketing of Cities and Regions*, Łódź University Press, 2016, s. 63-90; Emanuele Giordano – Chin Ee Ong, Light festivals, policy mobilities and urban tourism, *Tourism .Geographies. An International Journal of Tourism Space, Place and Environment* 19, č. 5, 2017, s. 699-716.

1. Umělecko-historická část: počátky užívání umělého světla v umělecké praxi

„*V kolébce grandiosního chvění tušeného jitra nové budoucnosti, snil jsem v mléčné dráze světel neonů, těchto orchideí džungle moderního velkoměsta*.“[40]

Tuto kapitolu věnuji umělecko-historické analýze světelných projevů. Vytyčení výchozích pozic a examinace jejich následného vývoje mi poslouží jako odrazový můstek pro interpretaci současného lumino-výtvarného diskurzu. Jako klíčové postavy domácího dění v kontextu historie umělého světla uvádím Zdeňka Pešánka (1896-1965) a Stanislava Zippeho (1943), které následně komparuji s příbuznými projevy v tuzemském a zahraničním kontextu.

1. 1. Světlo Zdeňka Pešánka

1. 1. 1. Východiska a dobový kontext

Jak již zmiňuji v úvodu, počátky využívání umělého světla ve výtvarném umění se v tuzemském kontextu váží k postavě Zdeňka Pešánka. Pro správné uchopení jeho díla je třeba nejprve představit Pešánkova východiska a dobový kontext. V jeho osobě se, stejně jako v jeho tvorbě, snoubí tradice s modernismem, historie s vizí budoucnosti. Kořeny tradice, spojené s jeho sochařskou inklinací a vyučením, sahají k historickému fenoménu barevné hudby.[41] Pešánkův vztah k výtvarné tradici lze taktéž spatřovat na jeho lineární trajektorii vývojových předpokladů kinetismu, které nachází už v impresionismu a schopnosti vyvázat barvu z područí formy. Skrze impresionismus a postimpresionismus se posouvá přes kubismus až ke konstruktivismu a k zapojení skutečného pohybu.[42] Reálný pohyb, společný jmenovatel kinetického „hnutí“, vnáší do umělecké praxe novou časovou dimenzi. Tu Pešánek přirovnává k hudbě a na základě romantické myšlenky spojování barevného světla s konkrétními tóny, koncipuje svůj barevný klavír (více níže).[43]

Klíčovou roli u něj po celou dobu hrálo umělé barevné světlo v úzkém sepětí s technikou. Toto spojení vyústilo v jeho pojetí lumino-kinetismu, jež ztělesňuje syntézu výtvarného umění a technických výdobytků. Jak poznamenává Dušan Konečný, pouhá technika bez výtvarné

[40] Zdeněk Pešánek, *Kinetismus*, Praha 1941, s. 93.
[41] Pešánek zmiňuje ve svém Kinetismu osobnost jezuity I.B. Castela, který v první polovině 18. století vytvářel barevný klavír pracující na principu zapalování svíček za barevným sklem. Ibidem, s. 34.
[42] Ibidem, s. 13-14.
[43] Jiří Zemánek, Pešánkův spektrofon, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 42.

nadstavby pro Pešánka nesloužila jako umění.[44] Techniku v rámci výtvarné praxe nevnímal jako laciný spektákl sloužící k pouhému chvilkovému momentu rozptýlení. Umění pro něj stálo na nadhodnotách, v budování „*všeobecné sociální prospěšnosti* (a) v *přestavbě společenského řádu.*“[45] Technika tak nebyla cílem, ale prostředkem k rozšíření výtvarných možností, k vybojování si nového umění pro nového člověka 20. století.

Dominantou této epochy, kdy dochází k propojení světa novými komunikačními sítěmi, se stává elektrické světlo. Umělé světlo, propisující se večerním městem plným světelných reklam, uchvátilo umělce*kyně Devětsilu, (jejíž brněnské větve byl Pešánek od roku 1924 členem) a dalo vzniknout tzv. „ultrafialové estetice“ poetismu.[46] Zkušenost osvětleného městského prostoru měla vliv na Pešánkovu ideu světelného urbanismu (viz níže). S městem v záři neonů se pojí fenomén avantgardních filmů z 20. a 30. let, které zachycovaly moderní město ozářené umělým světlem. Filmové umění silně ovlivnilo kinetismus.[47] Významné počiny na poli tuzemské kinematografie představovaly filmy *Praha v záři světel* (1928) od Svatopluka Innemanna a *Žijeme v Praze* (1934) Otakara Vávry.[48] V jiném Vávrově filmu *Světlo proniká tmou* (1930) můžeme spatřit jednu z Pešákových plastik (více níže).[49]

Sám Pešánek si byl vědom svého napojení na evropský kinetický diskurz první pol. 20. století.[50] V domácím kontextu nacházíme určité styčné plochy mezi Pešánkem a jinými umělci*kyněmi (Josef Šíma, Toyen a další). Přímou paralelu k jeho dílu nalézáme v prostředí ruské avantgardy a Bauhausu. Kinetické pokusy Lászla Moholy-Nagyho se přibližují experimentům Zdeňka Pešánka. Oba spojuje užití umělého světla jako výrazu nového umění budoucnosti. Oba do své tvorby zapracovali fenomén skutečného pohybu doprovázeného světelnou dematerializací. Umělé barevné světlo najdeme i v tvorbě malíře Ludwiga Hirschfelda-Macka, jehož přednášky na téma reflektorických her cituje Pešánek ve svém Kinetismu (1941).[51] Dalším aspektem světelného umění byl koncept světelného divadla, který u nás vznikl ve 30. letech a udržoval

[44] Dušan Konečný, Zdeněk Pešánek a kinetismus v Československu, *Acta scaenographica* VI, č. 11, 1966, s. 210-211.
[45] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 119 - 120.
[46] Ultrafialová estetika úzce souvisela s nočním městem, světelnou reklamou a filmem. Odrážela se v Pešánkově kinetismu, artificialismu Štyrského a Toyen a v Teigeho obrazových básních. Jiří Zemánek, Poetika svítivého tvaru, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 279-280.
[47] Film je uváděn jako jeden ze tří zdrojů kinetismu (spolu s pokusy o nahrazení zdánlivého pohybu pohybem skutečným a z pokusů s barevným klavírem), František Šmejkal, Předchůdci a předpoklady kinetismus, *Acta Scaenografica* VI, č. 11, 1966, s. 217.
[48] Eva Bendová – Václav Hájek, *Neony a světla reklam*, Praha 2018., s. 72.
[49] Vladimír 518 – Jan Matoušek – Markéta Vinglerová, *Město = médium*, Praha 2012, s. 81.
[50] „*Fronta bojovníků usilujících o kinetický výraz výtvarný je dnes velmi rozsáhlá*.“ Viz Pešánek (pozn. 40), s. 117.
[51] Ibidem, s. 29, 150.

kontinuitu kinetismu v poválečném období.[52] Pešánek se jako výtvarník scénografií sám zabýval, dochované jsou například jeho modely ideálního divadla s kruhovým hledištěm a bohatým světelným programem.[53] Přestože byl tedy Pešánek součástí rozvětvené sítě kinetických tendencí, jeho dílo považujeme za průkopnické, a v určitých ohledech specifické.

1. 1. 2. Barevný klavír

Zdeněk Pešánek svou tvorbu dělí na díla pracující s plochou či prostorem.[54] Dovolím si nyní tuto strukturu opustit a začít výkladem barevného klavíru (spektrofonu). K jeho vyčlenění mě přivádí několik okolností. Za prvé jeho izolovaná pozice ve vztahu k veřejnému městskému prostoru, v němž se Pešánek primárně angažoval. Komunikace díla s městem a s lidmi byla pro sociálně orientovaného Pešánka primární. Barevný klavír se však tomuto schématu „dílo – město – lidé“ vymyká. To souvisí i s jeho pomocnou úlohou jakožto mezifáze v další kinetické tvorbě. Za druhé v něm spatřuji ideální příležitost demonstrovat několik klíčových aspektů a východisek Pešánkovy tvorby. Silný estetický zážitek byl jedním z cílů a technický aparát představoval prostředek, jak ho docílit. A konečně za třetí se jedná o první významný experiment, z nějž následně pramení Pešánkovo pojetí světelného kinetismu založeného na interaktivitě a programovatelnosti.[55]

Pešánek zhotovil v průběhu dvacátých let tři verze barevného klavíru.[56] *První verze* z roku 1922 [2] operovala na principu vyvolání obrazu na projekční plochu stiskem kláves.[57] Na dvanáct kláves oktávy napojil barevnou stupnici, která prozařovala reliéfní transparentní těleso. To bylo tvořeno sumou jednoduchých geometrických forem. Těleso sloužilo jako reflektor promítající světelné obrazy na plochu. Tím se přiblížil myšlence plošných reflektorických her Ludvíka Hirschfelda-Macka, který je popisuje jako dynamickou hru pohybujících se barevných obrazců

---

[52] Zakladatelé konceptu světelného divadla byli E.F. Burian a Miroslav Kouřil. Další významnou personou na tomto poli se v 50. letech stal scénograf Josef Svoboda. Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika světla v Českém umění 30.-70. let, in: Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), *Orbis fictus. Nová média v současném umění*, Praha 1995, s. 56-57.

[53] Více k Pešánkovu vztahu k divadlu v textu: Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a divadlo, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 64 – 79.

[54] Začíná díly v ploše (film, reflektorické hry v ploše, barevný klavír, plošná ozařování, světelně kinetický obraz nástěnný, světelná reklama). Poté následuje výčet prostorových prací (ohňostroj, světelná fontána, světelně kinetická plastika, světelně kinetická plastika ve světelné fontáně, iluminace městského prostoru, reflektorické hry v prostoru, kombinované metody). Viz Pešánek (pozn. 40), s. 20.

[55] Viz Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika (pozn. 52), s. 42.

[56] Je záhodno zmínit, že Pešánek sám řemeslně klaviaturu spektrofonu nevyráběl. Druhý barevný klavír například sestavil Alois Zakl na základě Pešánkových kreseb.

[57] *Pocta Zdeňku Pešánkovi* (kat. výst.), text Pavel Opočenský – Stanislav Zippe, Felix Jenewein Gallery Kutná Hora 17.7 – 30.8. 1996, Kutná Hora 1996, s. 5.

na ploše.[58] Pešánek oceňoval možnost okamžitého vyvolání barevné kompozice, což umožňovalo improvizovat. Byl si ale vědom pokusného charakteru tohoto modelu a jeho omezené práce s tvary. Problém tvarové chudoby vyřešil v roce 1925 *druhým barevným klavírem* [3]. Zde zakomponoval komplikovanější osvětlovací mechanismus, který promítal tvary na kruhové projekční pole. Pomocí spojek dokázal z jedné klávesy spustit jakoukoliv barvu a propojit jí s proměnlivým geometrickým obrazcem. Docílil tak větších tvarových a barevných možností. Pro tento klavír složil Pešánek v roce 1928 skladbu Světla velkoměsta, kde pomocí měnících se barevných forem reflektoval proměnu tváře města z denní na noční.[59] Tyto dvě verze klavíru neumožňovaly spojení vizuální stránky s hudební. Tu doplnil Pešánek ve své finální *třetí formě barevného klavíru* z roku 1928, kde se vrátil k projekci na reliéfní těleso.[60] Pešánkova snaha o audiovizuální syntézu sebou nesla úskalí, spočívající v připoutání barevných tvarů k jazyku hudebních tónů, které bylo mylné. Od něj se pak odvíjela následná kritika.[61]

Jednotícím prvkem všech verzí barevného klavíru byla zkušenost abstraktního barevného světla vyvolaná stisknutím kláves. Vyvstává nám zde následující dichotomie: nehybný nástroj v prostoru (klavír, reliéfní těleso) a pohyblivý obraz v ploše. Hmota a její odhmotnění. Přímou interakcí s aparaturou dochází k přeměně hmoty na efemérní a nehmotné lumino-kinetické obrazce. Jasné linie geometrických tvarů se účinkem světla rozpíjejí a osvobozují se tak z hranic pevných forem. Původní statičnost nahrazují pulsující dynamické výjevy a skutečný pohyb sebou nese časovou jednotku. Ideu abstrakce akcentuje Pešánek v díle nesčetněkrát. V případě elementárních tvarů reliéfu prvního klavíru, které sám Pešánek popisuje jako abstraktní,[62] odkazuje na puristické tendence vážící se k postavě Amédéa Ozenfanta.[63]

Užitím klaviatury jako spouštěcího mechanismu včlenil Pešánek do své tvorby prvek procesuality a programovatelnosti, na jejíž bázi fungují přístroje nyní. Přináší tím interaktivní charakter, který aktivně zapojuje člověka do dialogu s uměleckým dílem v reálném čase

---

[58] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 29. Více ke vztahu mezi Pešánkem a Hirschfeldem-Mackem v kapitole: Tomáš Pospiszyl, Poslové světla: Zdeněk Pešánek a kontext kinetického umění mezi světovými válkami, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo: Impulsy futurismu v českém umění*, Plzeň 2012, s. 190.
[59] Celý záznam skladby rozepsaný na jednotlivé části Pešánek uvádí ve svém Kinetismu. Viz Pešánek (pozn. 40), s. 41-42.
[60] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 41-42.
[61] Viz Vladimír 518 – Matoušek – Vinglerová (pozn. 49), s. 79-80.
[62] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 43.
[63] Amédée Ozenfant (1886 – 1966) byl francouzský kubistický malíř a teoretik spjatý se základy puristického hnutí. Jiří Zemánek spojuje Pešánka s Ozenfantem i v rámci emočního zapojení návstěvníků*ic, kdy umění pojímá jako stroj na výrobu emocí. Otázka percepce je pro Pešánka stěžejní a několikrát je v jeho Kinetismu zmiňovaná. Viz Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika (pozn. 52), s. 34-35.

a přesahuje tak rámce tradiční kontemplační percepce. Samotný barevný klavír Pešánek zamýšlel jako nástroj k vizualizaci okamžitých emočních stavů a měl být dostupný každé domácnosti. Vnímáním a emočním zapojením diváctva se Pešánek intenzivně zabýval u všech svých počinů.[64] Jeho dílo nebylo určeno k pasivní recepci na individuální bázi. Mělo oslovovat masy, působit kolektivně, monumentálně a poučně.

Kinetismus jako směr už ze své podstaty reagoval na moderní svět 20. století a reprodukoval v sobě nové technické prostředky v umělecké praxi. S nimi pak vychovával novou civilizaci.[65] O to se snažil svou praktickou i teoretickou tvorbou i Zdeněk Pešánek. Jak již bylo řečeno: výrazovým prostředkem se u něj stalo elektrické světlo. Jeho nejfrekventovanějším nosičem byl pak prostor moderního velkoměsta.

1. 1. 3. Světlo velkoměsta: umění ve veřejném prostoru

Zaujetí noční podobou města sdílel Pešánek s dalšími umělci*kyněmi první poloviny 20. století. Jak poznamenává Tomáš Pospiszyl v doslovu Kinetismu (1941), pro Pešánka však město nepředstavovalo pouhou múzu. Vnímal ho jako komplexní umělecké dílo hrající světlem, barvami a dynamickým životem, které chtěl programovat jako audiovizuální skladbu. Skrze umělé elektrické světlo propojoval město jako médium s člověkem.[66]

S městem pracoval na několika úrovních. Věnoval se světelnému urbanismu – čistě funkční světelnou produkcí v menším měřítku (semafory, lampy) počínaje, iluminací architektury končíce. Zde nejvíce apeloval na založení samostatného studijního oboru, jelikož nasvícení prováděné techniky bez výtvarného školení nešetrně nakládalo s architektonickými články.[67]

Do městského prostoru se sám aktivně zapojoval následující tvorbou: světelná reklama, světelně kinetická plastika, světelná fontána. Jako častý materiál užíval (mimo světelných zdrojů) transparentní hmotu, především sklo. V těchto případech už se nejedná o pouhé funkční osvětlování předmětů. Přesouváme se k užití umělého světla jako tvárného výtvarného prvku veřejného prostoru. Jako první jmenuji světelnou reklamu.

---

[64] Zda „*může být jevem kinetickým vzbuzena emoce"* byla jedna z hlavních šesti otázek, které si v první kapitole Pešánek klade. Viz Pešánek (pozn. 40), s. 12.
[65] Více o proměnách nového století a lidské schopnosti adaptovat se na rychlé změny v článku Františka Šmejkala, Viz Šmejkal (pozn. 47), s. 212. – 218.
[66] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 147.
[67] Situaci ohledně iluminace pražského městského prostoru komparuje Pešánek s Paříží, kde bylo osvětlení prováděno školenými výtvarníky*icemi. Ibidem, s. 111 – 114.

Na fascinaci neonem reklam a čerpání inspirace ze světelných výloh v té době nebylo nic ojedinělého. Spojovalo to celou generaci poetismu.[68] Unikátní byla však Pešánkova potřeba světelné reklamy přímo realizovat. V technice světelné reklamy viděl „*matku nového druhu umění*.“[69] Nedochází u něj ale k nekritickému přijímání a sám přiznal, že v kvantu světelných reklam není k nalezení mnoho skutečného umění. Kritizoval kapitalismus, neboť technika potřebná pro kultivaci umělecké tvorby ležela tehdy primárně v rukou komerce. Taktéž se přikláněl k regulaci světelných reklam v rámci městského celku.[70]

Podívejme se na jeho *světelnou reklamu pro obchodní dům Löbl* na Václavském náměstí (1933-34) [4], na níž vykreslím hlavní principy. Zde zkonstruoval světelně dynamickou kompozici z několika jednoduchých geometrických tvarů. Vchod vizuálně zdůraznil zářivou opaxitovou markýzou. Fasádu vpravo od markýzy lemoval světelný pruh. Horizontální uspořádání nabourává světelná vertikála se zavěšeným textem. Na hřebeni střechy umístil ještě neonové logo společnosti.[71] Objekt zde koexistoval s architekturou. Průčelí nemusí pouze doplňovat plošným „nalepením“ na stěnu, může ho prostorově přetvářet. Pešánek přisuzoval světelné reklamě vliv na zásadní proměnu architektonických článků budov i jejich prostorového řešení. „*Volba fasádních materiálů i forem je podřizována více světelné technice a vnáší sem docela nové články architektonické.*“[72] Reklama se zde nedostávala do dialogu jen s architekturou, komunikovala i s okolním prostředím. Díky zabudované mechanice měnila barvy v závislosti na změnách světla semaforu sousedící křižovatky.[73] Tím se dostáváme k dalším aspektům – k naprogramování, ke skutečnému pohybu a k časové jednotce, čímž odkazuji na Pešánkovy první experimenty s barevným klavírem. Předem naplánovaným rozpohybováním světla dodal jevu rytmus a ohraničil ho časovým trváním.

Ve 30. letech se Pešánek, mimo tvorbu světelných reklam, věnoval i konstrukci světelně kinetických plastik. Tradiční pojetí pomníků a soch modernizoval akcentem na umělé světlo jakožto nový materiál, a aktualizoval ho tak v rámci nových technických možností. V této části se zaměřím na jeho tři významná díla: model *Pomníku letcům*, *plastiku na Edisonově stanici* a

---

[68] Přestože se motiv neonového města propisoval celou generací, Pešánek byl první, který neon použil ve výtvarném umění (konkrétně v plastikách). *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965* (kat. výst.), text Jiří Zemánek, Národní galerie v Praze – Veletržní palác 21.11.1996 – 16.2.1997, Praha 1996, s. nečíslováno.
[69] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 48.
[70] Více k regulacím světelných reklam v knize Evy Bendové a Václava Hájka. Viz Bendová – Hájek (pozn. 48), s. 27-40.
[71] Ibidem, s. 60-61.
[72] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 52.
[73] Viz Bendová – Hájek (pozn. 48), s. 60-61

cyklus plastik *Sto let elektřiny* (poslední dva počiny vytvořil ve spolupráci s Elektrickými podniky hlavního města Prahy).[74]

Pomník letcům (1925-1930) [5] se měl stát globálním monumentem dedikovaným padlým letcům. Z kruhového podstavce vyrůstala kompozice geometrických tvarů. Abstraktní formy zde odkazují k reálnému světu v symbolické, fragmentované podobě. Ústřední námět představuje „hvězdný vrak", jenž se svým křídlem zaklínil v prstenci Saturnu. Reaguje na technologickou propojenost světa (velice populární trend napříč uměleckou scénou) a na lety do vesmíru. Důležitým prvkem bylo neonové světlo procházející planetou prosvětlující jednotlivé výjevy světlemodrými odstíny. Elektrické světlo se, mimo jiné, váže k Pešánkovu pojetí kosmismu. Na světlo nahlížel jako na kosmickou látku propojující člověka se světem, hmotné a nehmotné. Kinetická stránka pomníku (mimo samotné světelné pulsování) spočívala v naprogramovaném otáčivém pohybu základny. Pomník měla taktéž doprovázet hudba, čímž by Pešánek docílil komplexního audiovizuálního zážitku, o který se snažil už u barevného klavíru. K instalaci pomníku však nakonec nedošlo, a dochovaly se nám tak pouhé modely.[75]

Od oslavy letců se přesouváme k přímé oslavě elektřiny a technického pokroku. *Plastika pro Edisonovu transformační stanici* (1929-1930) [7] formálně navazuje na výše popsaný model *Pomníku letcům* a rozvíjí motivy kosmu a globalizace. Na rozdíl od něj byl její vzhled a velikost ovlivněn konkrétní architekturou, z jejíž rovné střechy se tyčila a podmaňovala si prostor. Geometrické tvary vertikál a horizontál Pešánek doplnil o stožáry vysokého napětí a kruh elektrické cívky. Tímto vzdával hold Thomasi A. Edisonovi. V centru výjevu dále umístil do kosmické mlhoviny kouli symbolizující zemský glób. Transparentní tělesa obsahovala 420 barevných žárovek zářících skrze hmotu a zahalující kompozici do světelného oparu. Jednotlivé fragmenty pak, jako součást celku spojeného světelným přeléváním barev, evokovaly kosmickou loď. Pohyb barevných světel nebyl řízen ručně, nýbrž prostřednictvím pneumatického klavíru, díky němuž dosáhl automatizovaného spouštění.[76]

Pešánkova „Edisonka" představovala jednu z prvních veřejně světelně-kinetických plastik na světě a bývá dávaná do kontextu se *Světelnou rekvizitou* (1922-1930) [8] Lászla Moholy-

[74] Jiří Zemánek, Světelné město / počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s elektrickými podniky hlavního města Prahy, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 120-121.
[75] Já zde popisuji horizontální model pomníku z roku 1925. Dochovalo se mnoho jiných verzí. Uvedu zde ještě vertikální, poměrně velkolepější model s geometrickými tvary na vysokém trojúhelníkovém podstavci, taktéž z roku 1925 [6]. Více k různým modelům a studiím pomníku: Jiří Zemánek, Ve znamení hvězd / pomník letcům, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 80 – 109 a Pospiszyl (pozn. 58), s. 176-197.
[76] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 77-91.

Nagyho.[77] Zde nalézáme Pešánkovu Bauhaus paralelu. Moholy-Nagy konstruoval kinetické plastiky s cílem prozkoumávat umělé světlo v pohybu. V jeho *rekvizitě* se snoubí skutečný pohyb s umělým světlem. V roce 1931 natočil abstraktní film založený na tomto díle (*Světelná hra: černá-bílá-šedá*).[78] Pešánkova plastika se taktéž objevila ve filmu, a to ve snímku *Světlo proniká tmou* (1930) Otakara Vávry a Františka Piláta.[79]

Pro Elektrické podniky Pešánek dále zhotovil cyklus *100 let elektřiny* (1932-1936) [9]. Jednalo se o čtyři plastiky určené pro transformační stanici na Klárově. Pešánek se zde surrealistickým pojetím organických tvarů vzdálil konstruktivistickému vyznění Edisonky a fosforeskujícími liánami se přiblížil imaginaci 30. let. Vertikální útvary se přimykají k oslavě stoleté památky smrti André-Maria Ampèra a dokumentují fáze vývoje elektřiny. Abstraktní prvky se v asamblážové struktuře důmyslně pojí s realisticky pojatými částmi. Každá z plastik v sobě měla zabudované neonové světlo, díky němuž se po zapnutí cyklus „chvěl" v prostoru.[80]

Přetavení konstruktivismu v organické formy dále demonstrují Pešánkova torza *Fontány lázeňství* (1937) pro čs pavilón na Mezinárodní výstavě v Paříži (1937). Jedno torzo připevnil k podstavci ve vzpřímené pozici [11], druhé v horizontální [10]. Zahnuté neonové trubice uvnitř torz spolu se zabudovanými žárovkami prosvětlovaly transparentní acetát celulózy. Světlo přetvářelo materiál na zářivé mlžné opary. Podobné světelné, zobrazivé elementy můžeme nalézt v tvorbě Josefa Šímy.[81]

Pešánkův smysl pro multimedialitu zahrnoval i práci s vodou jako nosičem světla. Rozprášená voda nasvícená barevným světlem zosobňuje jeden z nejvyšších stupňů dematerializace, neboť není vázaná na pevný povrch, jako je tomu v případě světelně-kinetických plastik. Ačkoliv je světlo schopné překračovat linie předem daných forem, rozechvět statický objekt a zamlžit jeho tvar, v nestabilním poprašku vody nabývá větší svobody a rozptylu. Fontána s mlhovým proudem v kombinaci se světelnou plastikou, což měl být případ *Fontány lázeňství* (1937), tak

[77] Viz Vladimír 518 – Matoušek – Vinglerová (pozn. 49), s. 81.
[78] R. Bruce Elder, *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press 2008, s. 39-40.
[79] Stejně jako většina Pešánkovy tvorby se Edisonka nedochovala a zprostředkovanou jí dnes máme skrze modely a kinematografické záběry. Viz Vladimír 518 – Matoušek – Vinglerová (pozn. 49), s. 81.
[80] Zemánek konkrétně jmenuje ranou tvorbu Toyen a Jindřicha Štyrského. Viz Zemánek, Zdeněk Pešánek (pozn. 68), s. nečíslováno.
[81] Nejblíže se k Šímovi dostává letícími světelnými torzy z nerealizované *reklamy pro Baťu*. Více k Šímovi a dobovému kontextu světelné reklamy v kapitole: Jiří Zemánek, Světelné město (pozn. 74), s. 112 – 113.

vyjevuje spektrum různých úrovní odhmotnění, prostupujících se navzájem v jeden pulsující šik.[82]

Přestože Pešánek reagoval na soudobé podněty a na nové výzvy, ocitl se mimo dominantní proud avantgardní scény, kterou opanoval mluvčí Devětsilu, Karel Teige. Dle Jiřího Zemánka se jejich cesty rozchází v několika případech, nejmarkantněji však v případě Pešánkova barevného klavíru.[83] Problematické shledával Teige Pešánkovo napojení na tradici historické barevné hudby.[84] Jinými slovy, Pešánek mu přišel příliš rozkročený mezi klasickým pojetím a (jeho) požadavky současnosti. Tím se ocitl více na okraji soudobého avantgardního pole. Nejúspěšnějším obdobím se pro něj stala 30. léta, kdy došlo k realizaci větší části projektů. V roce 1937 s konkrétními díly reprezentoval Československo na již zmíněné Mezinárodní výstavě v Paříži. Vývoj Pešánkovy tvorby přerušila druhá světová válka a ani následná epocha pod taktovkou Sovětského svazu mu neumožnila rozvoj, jaký si od socialistické společnosti sliboval. V 50. letech ještě vytvořil kinetický environment *K nové epoše* (1959), který však zůstal nezrealizován a jiná, méně reflektovaná díla. V celkovém pojetí umělecké etapy první poloviny 20. století tak bývá vnímán spíše jako solitér s ojedinělým přístupem k tvorbě. Jeho zaujetí technologií a umělým světlem našlo uplatnění v divadelním prostředí (scénické osvětlení) a ve spektakulární architekturní iluminaci (více v poslední kapitole). K hlubší reflexi jeho díla dochází však až v 60. letech, kdy ho objevuje a jeho program rozvíjí skupina Syntéza, jež vznikla v roce jeho úmrtí, 1965.[85]

1. 2. Syntéza, Stanislav Zippe a světlo 60. a 70. let

1.2.1. Program Syntézy, dobový kontext a východiska Stanislava Zippeho

Umění Syntézy sehrálo v tuzemském kontextu klíčovou roli svou prací s umělým světlem jako výtvarným médiem. Rozmanitá skupina se zformovala v roce 1965 a jako výchozí bod si zvolila Zdeňka Pešánka, k němuž se ve svém programovém prohlášení hlásí.[86] V centru stálo umění

[82] Fontána Lázeňství musela být nakonec přizpůsobena potřebám interiéru, aby nedošlo k poškození stěn vodou. Viz Pešánek (pozn. 40), s. 107.
[83] Teige například přikládal mnohem větší váhu filmu, nežli práci s barevným světlem. Kinografii považoval za vůdčí umění doby. Pešánek se filmovým uměním taktéž zabýval. Prim u něj však hrálo světlo a barva, které film nezvládl bohatě reprodukovat. Jako nevýhodu filmu dále jmenoval jeho komorní charakter. Více k rozporům mezi Teigem a Pešánkem: Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika (pozn. 52), s. 53 – 66.
[84] Ibidem, s. 26-29.
[85] Vít Havránek – Jiří Zemánek, Paradoxy Pešánkovy cesty k Nové epoše, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 228 – 229.
[86] Jmenuji zde členy*ky skupiny: Stanislav Zippe, Vladislav Čáp, Dušan Konečný, Lubomír Beneš, Michal Čihák, Helena Dubová, Ladislav Halada, Ludmila Kaprasová, Václav Kučera, Iva Ouhrabková, Jan Antonín Pacák, Robert Pelouch, Alexandra Pešulová, František Pokorný, Lída Šiková, Stanislav Toman st.

kinetismu jakožto umění budoucnosti, jehož hranice však umělci*kyně překračovali. Apelovali na spolupráci, na sloučení různých uměleckých kategorií, jež vyústí v propletení umění a života. Svou tvorbu se snažili situovat mimo galerie a muzea a umísťovali jí do urbanistického prostředí, netradičních prostor, do „*živého interiéru.*“[87] Podněcovali tak jiný druh percepce založený na psychologii, fyziologii a sociologii, osvobozený od institucionálních rámců.[88] Z tohoto krátkého výčtu jsou patrné paralely mezi Syntézou a Pešánkovým multimediálním rozpíjením hranic uměleckých sfér, vizionářským nábojem tvorby a napojením umění na každodenní kolektivní percepci. Zmiňuji i úlohu techniky jako důležitého instrumentu nové oblasti umění.[89] Skupina se po 4 letech práce v roce 1968 rozpadla, aniž by dokázala uskutečnit většinu svých projektů.[90]

Program skupiny byl barvitý. Já se nyní zaměřím pouze na otázku umělého světla, konkrétně jak rezonovalo v díle nejvýznamnějšího představitele, Stanislava Zippeho. Zippeho jsem pro svou analýzu zvolila na základě jeho proměnlivého vztahu ke světlu jako k médiu, s kterým pracoval od 60. let v různých formách kontinuálně. Přestože, jak poznamenává Karel Srp v úvodu katalogu (1996), v jeho díle světlo nutně nepředstavuje ústřední námět, uplatňuje ho hojně.[91] Jednalo se tak, spíše nežli o cíl, o jeden z prostředků k dosažení dematerializace a k ovládnutí prostoru. Přestože je Zippe vyučený sochař, neguje sochařské kvality jakými jsou objem a pevná forma. Místo nich se soustředí na principy odhmotnění a zesílení divácké zkušenosti destabilizačními faktory v prostoru.[92] Pracuje primárně s formálně jednoduchými prvky korelujícími s minimalistickým názvoslovím. Z díla mizí referenční hodnoty a vytrácí se narace. Čistou racionální empirii nabourává kolektivní i individuální zkušenost subjektů se světlem. S médiem světla se pojí archetypální vlastnosti a jeho zakoušení v sobě obsahuje zakódovaný duchovní aspekt, který kolektivně sdílíme.[93] Přestože tedy Zippe vnímá světlo jako fyzikální jev a svou tvorbu vytváří oproštěnou od mystických i jiných narativů, naše projekce pak směrem k dílu jeho konstrukce proměňuje.[94]

---

[87] Tradiční výstavy v galeriích a muzeích považovali za provizorní záležitost. Programové prohlášení skupiny Syntéza, *Architektura ČSSR* XXVII, č. 4, 1969, s. 250 – 251.
[88] Ibidem.
[89] Ibidem.
[90] Více ke skupině a jednotlivým projevům: Dušan Konečný, Světlo a pohyb – zárodek nové syntézy umění, *Architektura ČSSR* XXVII, č. 4, 1969, s. 247 – 249.
[91] Viz Srp (pozn. 12), s. 5.
[92] Ibidem.
[93] Více k duchovní povaze světla v okruhu „Duchovní aspekty světla.“ Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 20-137.
[94] Z rozhovoru pro katalog výstavy v Divadle v Nerudovce (1978). Viz Srp (pozn. 12), s. 63.

Dříve než přistoupím k analýze jednotlivých děl, nastíním dobový umělecký kontext 60. let a Zippeho východiska. 60. léta znamenala významný milník v práci s umělým světlem jako výtvarným médiem. S pestrým koloritem tohoto fenoménu se setkáváme na západě, především v kontextu minimalistického hnutí v New Yorku (Dan Flavin) a v Kalifornii (kolébka Light and Space Movementu). Z evropského kontextu zmiňuji lumino-kinetickou tvorbu Franka J. Maliny a Nicolase Schöffera. 60. léta v tuzemském prostředí primárně souvisela s působením uměleckého seskupení Křižovatka, v jejímž programu se odráželo nadšení jejích členů*ek z moderní civilizace a s ní spjaté „nové přírody“.[95]

Sám Zippe se více orientuje směrem ke starší tvorbě, mimo Pešánka jmenuje například Lászla Moholy-Nagyho. Další důležitý zdroj inspirace nachází u sovětské avantgardy 20. let.[96] Co se týče výtvarné scény 60. let, nalézáme příbuznost jeho tvorby s pracemi moskevské skupiny Dviženije.[97] Mimo jeho kolegů*yň působících v Syntéze, pak z tuzemského prostředí Zippe vyzdvihuje Karla Malicha, k němuž se přibližuje například zájmem o kosmos a jeho užitím spirál.[98] Jednotlivé příklady rozvinu na konci této kapitoly.

Zippeho dílo podrobně examinoval Karel Srp v katalogu výstavy z roku 1996. Já se nyní zaměřím na jeho užití světla. Místo běžného chronologického řazení dělím jeho tvorbu na světelná díla plošná a prostorová.

1. 2. 2. Plocha

Jedním z prvních významných děl, jehož hlavní náplní se stalo umělé světlo, byla *Proměna* z roku 1968 [12], kterou se Zippe prezentoval na doprovodné výstavě k baletu Spirála v Divadle hudby. Plastika se skládala ze čtyř ploch bílé barvy umístěných horizontálně, vytvářejících čtverec. Ke každé desce směrem k okraji přichytil Zippe tři žárovky různých barev s proměnlivou intenzitou jasu. Pátý zdroj světla situoval do středu čtverce a jeho barva se (na rozdíl od bočních žárovek) střídala v pravidelných intervalech.[99] Včleněním pohybu,

[95] Josef Hlaváček, Nová citlivost, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění* 1958/2000. VI/1, Praha 2007, s. 221.
[96] Z rozhovoru pro katalog výstavy v Divadle v Nerudovce (1978), Viz Srp (pozn. 12), s. 63.
[97] K moskevské paralele se vrátím na konci této podkapitoly, kde lumino-kinetické tendence dám do souvislosti s tvorbou Stanislava Zippeho. V českém prostředí se skupině Dviženije věnoval například Dušan Konečný: Dušan Konečný, Mladé kinetické umění v SSSR a tradice sovětské avantgardy, *Acta scaenographica* V, č. 7, 1965, s. 125-132.
[98] Z rozhovoru pro katalog výstavy v Divadle v Nerudovce (1978). Viz Srp (pozn. 12), s. 63.
[99] Ibidem, s. 21.

založeném na světelné proměně, docházelo k promítání času na plochu, který se manifestoval skrze konkrétní intervaly trvání.

Můžeme tvrdit, že se zde nacházíme v určité šedé zóně, kdesi mezi hmotným trojdimenzionálním objektem a plošnou vizualizací světla v pohybu. Mezi prostorem a plochou. Pokud žárovky vypneme, naskýtá se nám pohled na poměrně minimalisticky řešenou geometrickou formu, která svou chladnou symetrií a jednoduchostí očesává dílo o reference. Prostým umístěním na podlaze, bez jakéhokoliv piedestalu, s námi sdílí prostor a představuje „zakopnutí hodný" objekt. V takovém stavu ale nejsme s prací konfrontováni. Jedná se o specifický případ promítání světla na plochu. Plastika tak při konkrétním úhlu pohledu přebírá kvality obrazu.

Ačkoliv Zippe lumino-kvality staví do popředí a desky slouží jako pouhé promítací plátno, které je světlem různě obměňováno, dematerializační účinek při blízkém pohledu není tak silný. Máme zde tedy objekt dvojí povahy: materiální základnu tvořenou deskami a žárovkami a lumino-kinetický jev manipulující s vnímáním základny. Světlo nikdy zcela nepřekročí hranice čtverce.[100] To souvisí s umístěním žárovek v těsné blízkosti bílých desek. K určitému potlačení reálného tvaru a přesahu světla do prostoru však dochází, především při pohledu z dálky, který by z hlediska negace hmoty mohl představovat preferovaný pohledový rámec.

Další sérii prací představují *Luminosférické variace*, kterým se Zippe věnoval mezi lety 1968-1969 [13]. Klíčovou roli zde sehrála drátěná spirála, jež se vine po černé ploše, k níž je přichycena špendlíky s hlavičkami natřenými fluorescenční barvou. Poprvé zde uplatňuje ultrafialové záření vytahující barevné body a linie spirál z černé plochy.[101] Podobně jako u *Proměny* (1968) [12] Zippe potlačuje materiálnost (oceli a plátna) užitím světelných zdrojů. Po osvícení UV zářením vytváří černý podklad iluzi hlubokého prostoru, v němž drátěné linie a hlavičky špendlíků září jako kosmická tělesa zapuštěná do noční oblohy. Díky světlu se připevněné části opticky scelují s podkladem v jeden lumino-fenomén. Vizuálně působí jako médium světelného obrazu. Světlo zde neslouží pouze jako pojidlo, či pouhé osvětlení. Abstraktní formy bodů a spirál přeměňuje v aluzi vesmíru. Z nezobrazivého činí zobrazivé. Utopická idea (umělého) vesmíru rezonovala v jeho tvorbě mezi lety 1968-1975.[102] Její náznaky jsou patrné již v Zippeho ranější tvorbě z první poloviny 60. let. Tehdy vytvářel sérii

[100] Bavíme se zde o pohledu shora a zblízka.
[101] Viz Srp (pozn. 12), s. 21-22.
[102] Luminosférické variace jsou taktéž uváděny pod názvem Umělý vesmír. Umělý vesmír však tvoří velký projekt, mezi nějž spadají např. fotogramy a další techniky. Ibidem, s. 23.

lineárních kreseb zobrazující konstrukce, jež měly létat beztížně v prostoru.[103] Stav beztíže ve *variacích* umocňovalo primárně umělé světlo, iluzorně měnící pevnou fixaci jednotlivých částí ve zdánlivou levitaci.

V rámci *Umělých vesmírů* (1968-1975) pracoval Zippe mimo jiné na sérii fotogramů [14]. Rozhozením máku na fotografickém papíře, a jeho následným osvícením, vznikala zrnitá simulace kosmu.[104] Sypký materiál v kombinaci se světlem dále používal na přelomu 60. a 70. let ve svém ateliéru, kdy po černé podlaze sypal fosforeskující písek. Neuspořádanost „pískové" struktury, jakožto nosiče světla, umožňovala větší volnost, rozptyl, a tím i dematerializaci.[105] *Sypanými strukturami* [15] se z více plošně-obrazových prací překlápíme do více prostorových děl.

1. 2. 3. Prostor

Manipulace s prostorem znamenala pro Zippeho nejenom možnost rekonfigurace místa, ale i aktivní zapojení subjektu do své tvorby. Proměnou *dívání se na něco* na *účastnění se něčeho* se začal plně zaobírat v 70. letech ve svých destabilizujících světelných instalacích.[106] Už předtím ale vstupoval svými díly do prostoru a podmaňoval si ho.

Umělé světlo jako integrální součást díla poprvé Zippe užívá v roce 1968, kdy vytváří *Proměnu* [12] a ve spolupráci s kolegy ze Syntézy vystavuje svůj *Zavěšený objekt* během baletního představení v Divadle hudby. Jako první realizované a prostorové dílo s umělým světlem však zmiňuji *Spirálu* [16] z roku 1969.[107] Dominantou díla byla ke stropu zavěšená ocelová spirála, nasvětlená UV zářením a napájená motorem zprostředkovávajícím rotující pohyb. Pod ní Zippe rozmístil černá zrcadla, na něž poházel míčky potřené fluorescenční barvou. Před nimi ležel svítící drátěný kruh. Celá konstrukce byla umístěna do začernalého rohu místnosti.[108]

Na *Spirálu* nahlížím jako na vícesložkové multimediální dílo. Skládá se ze světelné, dynamické a statické složky, které spolu v rámci celku na základě kontrastů komunikují. Spirálu můžeme

---

[103] Viz Srp (pozn. 12), s. 10.
[104] Ibidem, s. 23.
[105] Ibidem.
[106] Ibidem.
[107] Už v roce 1967 se však myšlenkou umělého světla zaobíral a to v soutěžním návrhu monumentální luminokinetické plastiky pro telekomunikační centrum na Smíchově. Světelné reflektory měly být umístěny za kruhovou plochou plastiky. Postupným rozsvěcením a zhasínáním by plastiku obohacovaly o světelné a pohybové efekty. Tento návrh však nebyl realizován V roce 1968 pak ve spolupráci s kolegy ze Syntézy vystavil svůj *Zavěšený objekt* během baletního představení v Divadle hudby. Toto dílo, zhotovené z dřevěných latí natřených na bílo, v sobě neobsahovalo samo o sobě žádný světelný zdroj. Osvětlovala ho světelná projekce Vladimíra Čápa. Ibidem, s. 10-11, 21.
[108] Ibidem, s. 22.

číst dvěma způsoby. Se zaměřením na rozfázovanou pohybovou složku, kdy budeme dílo interpretovat ne jako celek, ale jako části jdoucí jedna za druhou. Tři sféry (kruh, míčky a samotná spirála) postupně rozvíjejí ideu pohybu: první statická, druhá variabilní a proměnlivá (míčky lze přemisťovat) a třetí již plně mechanicky poháněná. Společným jmenovatelem ale není pohyb, nýbrž světlo. Druhý způsob tak akcentuje světelnou složku jako percepční pojítko celku. Umělé světlo (vlastní každé sféře), dle zákonů podobnosti definovanými již v gestalt teorii, opticky sjednocuje jednotlivé části. Percepčně se nám pak dílčí části v potemnělé místnosti spojují dohromady.[109]

S percepcí se neodmyslitelně váže postava subjektu. V případě *Spirály* dochází k jeho aktivaci formou interaktivity. Jak popisuje Zippe: „*míčky mohli diváci libovolně ve vymezeném prostoru pohybovat*.“[110] Participace na této bázi vzdáleně připomíná fenomén sochy jako deskové hry (ne formálně, ale principiálně), který pozorujeme například u Giacomettiho.[111] *Spirálu* tak ve vztahu k subjektu klasifikuji jako typ recipročního díla, kdy se objekt a subjekt navzájem aktivizují.

V rámci komunikace prostoru s dílem a s publikem bývají v textech nejčastěji skloňovány Zippeho světelné instalace z druhé poloviny 70. let. Zájem o zapojení celého prostoru a subjektu do světelných konstrukcí demonstruje site specific *světelná instalace* z divadla v Nerudovce z roku 1978 [17].[112] Pomocí jednoduchých prostředků (vláken simulujících laser s UV barvou a nasvícená UV zářením) dramaticky protíná prostor. Nechává ho spolu s námi ponořený v temnotě a světélkující barevné linie se stávají jedinými orientačními body. Půdorys místnosti je negován jak tmou, tak vlákny nerespektujícími významová místa architektury (např. rohy). Tím narušují naší prostorovou orientaci, která už je tak kompromitovaná tmavým prostředím. Jak konstatuje Karel Srp, Zippe převrátil prostor galerie z prosvětlené síně na temné prostředí.[113] Převrácením galerijního prostoru umocnil tělesný pocit naší přítomnosti v něm. Jsme zvyklí prostor galerie spíše ignorovat, nebo vnímat pasivně, jako schránu na vystavování výtvarných děl. Zde, ačkoliv je původní prostor umělcem potlačován a na konstrukci se soustředíme významně větší měrou, si díky destabilizujícím účinkům více uvědomujeme náš pobyt v něm. Zásluhou UV světla získáváme nové informace o místnosti. Sledujíce ostré linie

[109] Ze zákonů relevantních pro tento případ zmiňuji zákon proximity (blízkosti), jasu a barvy. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye,* California 2004, s.11
[110] Z rozhovoru s Karlem Srpem z roku 1979, Viz Srp (pozn. 12), s. 65.
[111] Subjekt fyzicky vstupoval do díla, proměňoval ho a vnášel do něj skutečný pohyb. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge 1977, s. 118.
[112] Viz Srp (pozn. 12), s. 45.
[113] Ibidem, s. 46.

světla nabýváme zpět částečnou stabilitu. Zippe nevnímá subjekt odpojený od instalace. Nahlíží na člověka jako na „*součást, bez něho*(ž) *by konstrukce neměla smysl. Celistvost konstrukce je doplňována diváky, jimž je určeno místo mezi vlákny, ve vztahu k ní tvoří prostorový kontrast*.“[114]

Se site specifičností se pojí Zippeho tvůrčí originalita a neopakovatelnost. Přestože konstrukce vycházejí původně z plochy,[115] konkrétní provedení v uzavřené místnosti obnášela improvizaci a spontánní reakce na specifické kvality daného prostoru.[116] Efemérnost je pak důsledkem těchto faktorů, a ačkoliv by bylo možné určité instalace znovu ve stejném prostoru zopakovat, Zippe tak nečiní, neboť, jak sám říká, k nim nepřistupuje jako ke zopakovatelnému fenoménu.[117]

Tyto instalace demonstrují příklady, jak lze světelnou linkou dramaticky nabourat a proměnit uzavřený prostor. Zippe se však neomezoval pouze na prostorově ohraničené situace. V 70. letech vytvářel i světelné konstrukce v otevřeném prostoru. Tyto instalace chtěl realizovat jak v městském prostředí, tak ve volné krajině. Do konkrétních urbánních a přírodních situací zasahoval na fotografiích [18]. Ostrými liniemi umělého světla proměňoval zvolená panoramata, která světlo protínalo, jako šípy lámající se pod různými úhly.[118]

V poslední řadě zmiňuji Zippeho práci s barveným plynem. Tyto projekty ze 70. let nejsilněji korespondují s myšlenkou dematerializace. Zippe umisťoval ozářené plyny do uměle vytvořeného prostoru (*Prostor s beztíží*, 1969-1972) nebo do reálného prostředí (*Proudění v uzavřeném/volném prostoru*, kolem roku 1970). Projekty spojuje užití barevných, zářících plynů v pohybu.[119] Podobným příkladem jsou pak jeho *Kouřové plastiky* z roku 1970 [20].[120] Silná zkušenost dematerializace souvisí s plynným skupenstvím, na nějž se váží světelné efekty. V konkrétním čase a prostoru jsme konfrontováni s pulzující světelnou (ne)hmotou proměňující se nezávisle na lidském faktoru. Žádný tvar není ve své prchavosti finální. Změna

[114] Z rozhovoru s Karlem Srpem z roku 1979. Viz Srp (pozn. 12), s. 66.
[115] Zippe si nosnost instalací v obecné rovině ověřoval předtím například v grafice. Jiří Machalický, *Česká grafika šedesátých let*, Praha 1994, s. 32
[116] Viz Srp (pozn. 12), s. 46.
[117] Z rozhovoru s Karlem Srpem z roku 1979. Ibidem, s. 65.
[118] Vystoupení z institucionálního rámce a nabourání hranic umění a života souvisí s programem Syntézy a obecnými tendencemi umělecké tvorby druhé poloviny 20. století. Přímo ve volné krajině realizoval v Mutějovicích instalaci z roku 1983. V tamní chmelnici vymezil prostor nataženými vlákny v jasné geometrické kompozici. Obrátil tak své světelné instalace modelované umělým světlem v temném prostoru. Ibidem, s. 47.
[119] Je záhodno zmínit, že Zippe plánoval zapojovat zvuk i vůně do svých konstrukcí, ohledávající tak ideu absolutního prostředí. Ibidem, s. 23.
[120] Ibidem.

představuje konstantu těchto děl. Dematerializační faktory jsou posilněny působením plynu v prostoru, neboť se ze své podstaty nefixuje k žádnému konkrétnímu bodu.

Stanislav Zippe zde svou práci nekončí. V 90. letech začíná využívat počítač ke generování geometrických nahodilých struktur.[121] Jejich odezva bude patrná v další teoretické části. Nežli k ní však přikročím, propojím ještě konkrétní Zippeho díla s příbuznými světelnými projevy.

1. 2. 4. Světelné paralely Stanislava Zippeho

Světlo se významně promítlo v díle elektroinženýra a Zippeho kolegy, Vladislava Čápa a luminokinetisty Milana Dobeše. Čáp se zabýval scénickým osvětlováním, iluminací architektury a experimenty s čočkami, skrze něž vrhal pohyblivé barevné světlo na plátno.[122] Spolupracoval se Zippem na modelu *Prostoru s umělou beztíží* (1969-1972) [19] pro Bienále mladých v Paříži, kde vsazená skla s čočkami představovala Čápovu invenci.[123] Na rozdíl od Zippeho většina jeho světelných děl operovala spíše v ploše (*Focus I,* 1966 [21]) a nezasahovala do hloubky prostoru. Čáp také primárně vycházel z tvorby Franka J. Maliny, jehož dílo českému prostředí zprostředkoval texty v periodiku Acta Scaenographica.[124] Milan Dobeš se členem Syntézy nestal, ale svým dílem se s jejím programem překrýval. Podobně jako Čáp pracoval se zrcadly, čočkami, které ve spojení se světlem a pohybem vytvářely optické efekty.[125] Jeho dílo, především *Kinetickou věž* z roku 1970 [22], dávám z hlediska formy do souvislosti se „spatiodynamickou plastikou" *CYSP 1* Nicolase Schöffera z roku 1956 [25].[126]

Z tuzemského kontextu zmiňuji i významnou úlohu Václava Ciglera, který se světlem, jakožto transcendentálním symbolem poznání, zabýval od počátku 60. let.[127] Stejně jako Zippe tematizuje ústřední zapojení člověka, bez nějž by instalace postrádaly smysl. „*Toto je prostor člověka.*"[128] Cigler konfrontuje obecenstvo s dílem různé materiální povahy. Kvantitativně v jeho pestré tvorbě převládá užití světla v doprovodu skla (věnuje se ale i práci s vodními

---

[121] Josef Hlaváček, Red – green – blue, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005, s. 16.
[122] Dušan Konečný, K současnému stavu a perspektivám kinetismu a umění nové reality u nás, *Acta scaenographica* VI, 1966, č. 11, s. 219.
[123] Viz Srp (pozn. 12), s. 22.
[124] Například jeho článek Souhvězdí F. J. Maliny, *Acta scaenographica* V, č. 7, 1965, s. 133 – 134.
[125] Viz Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika (pozn. 52), s. 61.
[126] Jiří Šetlík, Dynamismus prostoru, světla a času Nicolase Schöffera, *Acta scaenographica* V, č. 1, 1964, s. 16
[127] *Václav Cigler / Michal Motyčka. Světelné pole* (kat. výst.), texty Jana Šindelová – Magdalena Deverová, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 21.2. 2019 – 5.5. 2019, Roudnice nad Labem, s. 11.
[128] Jedná se o krátký úryvek z Ciglerovy básně. Tento metaforický básnický obrat můžeme vztáhnout k jeho výtvarnému dílu, které vždy koncipuje s ohledem na aktivní účast diváku*aček. Václav Cigler, *O světle,* Praha 2020, s. 13.

prvky). Spousta jeho světelných objektů také zahrnovala naprogramované ovládaní.[129] Uvádím zde dvě jeho díla: *světelný objekt* ve vestibulu metra Náměstí Míru (1978) [23] a *světelný objekt* ze Slovenského národního divadla v Bratislavě (1971) [24]. V obou případech se jednalo o světelná tělesa, jejichž spuštění ovládal program. Monumentální světelný objekt ve tvaru nakloněného válce v metru sestával z velkého množství kovových tubusů s žárovkami na jejich konci. Bratislavský objekt představoval světelnou kouli o průměru dvou metrů, složenou po celém obvodu z žárovek promítajících různé světelné konfigurace.[130] Oba počiny překračovaly osvětlovací funkci a posouvaly naše vnímání konkrétního místa. Na rozdíl od Zippeho a jeho vztahu ke světlu je Cigler ve svém nakládáním s ním silně motivován duchovními pohnutkami a snahou přiblížit se k božské podstatě.[131]

Zippeho příklon k moskevské skupině v čele s teoretikem a výtvarníkem Lvem Nusbergem demonstruje jeho pojetí světelných prací. Nusberg kritizoval Schöfferovu světelnou dynamiku jako příliš rušivou ve vztahu k lidské psychice. Důraz kladl na harmonickou symetrii. „*Technika nemá podle jejich představ člověka ohromovat, děsit, drásat jeho nervy* (…) *Naopak, člověk ji má spoutat, podřídit si ji a přiblížit svou tvůrčí mocí dokonalé přírodní harmonii.*“[132] Tyto principy odráží Zippeho dílo, ať už po formální stránce, jež dbá na čistotu práce, symetrii a jednoduchost prostředků, tak po té psychologické, vážící se k subjektu. Ačkoliv například jeho světelné instalace mají na člověka hluboký destabilizující vliv, nedojde u nich k senzorickému přetížení jako u Schöfferových strojů. Spojuje je dále zájem o aktivní účast subjektu (Nusberg plánoval vtáhnout subjekt do divadelního představení, kde se měl mimo jiné pohybovat po jevišti) a experimenty s proudícím plynem.[133]

Na začátku této podkapitoly zmiňuji důležitou úlohu světelného umění 60. let v Americe. Tyto tendence k nám v té době příliš nepronikaly, nedocházelo tehdy k jejich reflexy v odborné literatuře ani k výstavám.[134] Přesto by bylo zajímavé konfrontovat Zippeho práce s díly americké světelné scény (jmenovitě s Flavinem a Turrellem) a nacházet mezi nimi příbuznost.

---

[129] Viz Šindelová –Deverová (pozn. 127), s. 12, 15.
[130] Viz Šindelová –Deverová (pozn. 127), s. 12.
[131] Ibidem, s. 72-73
[132] Viz Konečný, Mladé kinetické umění (pozn. 97), s. 128.
[133] Multimediálnost a experimentální povaha s novými formami je patrná v dopise Nusberga Dušanu Konečnému, který části dopisu otiskl. Ibidem.
[134] Na rozdíl od umění Maliny či Schöffera, kterému bylo věnováno několik článků například v *Acta Scaenographica*, či od moskevské skupiny Dviženije, která v 60. letech v Čechách vystavovala třikrát.

Dan Flavin je spojován se vznikem minimalistického uměním v 60. letech.[135] Užíval umělé fluorescenční světlo osvobozující obraz z pevného ohraničení rámu.[136] Tradiční médium obrazu na počátku 60. let problematizoval ve svých ikonách, kdy připojil žárovky ke klasickému čtvercovému formátu (*Icon V,* 1962 [26]). Chvilku na to čtvercový formát zcela opustil a do popředí stavil čisté fluorescentní zářivky, fungující jako umělecké dílo samo o sobě (*the diagonal of May 25, 1963,* 1963 [27]). Odpoutal se tím od zbytkové konvenčnosti klasických obrazů a nechal tak působit pouze kvality světla. Ačkoliv zpočátku světelné trubice vnímá dematerialně, striktně jako obraz, později uznává i jejich materiální dimenzi (jako „obraz–objekt"). Jak poznamenává Hal Foster: „*diváci*ačky mohou být drženi v napětí mezi materiálním objektem a nemateriálním světlem*."[137] To je případ i Zippeho světelné tvorby. Oba se zabývají myšlenkou dematerializace, které docilují umělým světlem. Přestože Flavin svá světla umisťuje častěji ke zdi, kde jako reliéfy vystupují ven, oba do prostoru zasahují a pracují s pohybem člověka (Flavinovy světelné bariéry: *untitled, to you, Heiner, with admiration and affection,* 1973 [28]). Ačkoliv po technické stránce každý pracuje s jiným materiálem (Flavin se zářivkami, Zippe s UV vlákny), oba pomocí světla manipulují s prostorem a s naší orientací v něm. Oba umělce taktéž spojuje jeden z výchozích bodů: sovětský konstruktivismus první poloviny 20. století.[138] Ačkoliv se sice Flavinovo dílo od Zippeho liší v mnoha ohledech (Zippe taktéž neopakoval stejné formy, každé jeho dílo bylo svým způsobem unikátní, zatímco Flavin pracoval s industriálními objekty, které často dával dohromady jako kusy skládačky), můžeme mezi nimi nalézt určité styčné plochy.

Otázkami světelného prostoru a lidské zkušenosti v něm se zabýval i James Turrell, představitel Light and Space movementu etablujícího se v 60. letech v jižní Kalifornii. Stejně jako Zippe prozkoumává možnosti imateriality a neguje plastické kvality objektu.[139] Společným jmenovatelem se mimo světla stává aktivní vnímající subjekt, fyzicky přítomný uvnitř instalací. Z hlediska dematerializace jde Turrell svým „ganzfeld" prostředím [29] (viz níže) dál než Zippe. Oba umělci pracují s člověkem prožívajícím pocity destabilizace v místnostech

[135]Ačkoliv tedy sám Flavin na pojem minimalismus nahlížel s podezřením, Hal Foster, *The Art-Architecture Complex,* New York 2013, s. 280.
[136] *Dan Flavin, The Architecture od Light* (kat. výst.), J. Fiona Ragheb (ed.), Deutsche Guggenheim Berlin 6.11. 1999 – 13.2. 2000, New York 1999, s. 7
[137] „*…viewers might be "held" by the tension between material object and immaterial light*." Viz Foster, The Art-Architecture (pozn. 135), s. 283. Více k jeho postoji ke světlu a problematice „obraz – objekt" v jeho pracovních poznámkách otištěných v: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art* I, Praha 1982, s. 151-152.
[138] Flavin je s ruskou konstruktivistickou tradicí seznámen díky publikaci z roku 1962 The Great Experiment: Russian Art 1863–1922 od historičky umění Camilli Gray. Tam se setkal s Tatlinovým dílem, které ho ovlivnilo. Ibidem, s. 282.
[139] Michael Govan – Christine Y. Kim, *James Turrell: A Retrospective,* Los Angeles 2013, s. 13, 31.

proměněných světlem. Ve formálním provedení a psychologických účincích se liší. Přestože Zippe (stejně jako Turrell) vystavuje ve svých světelných instalacích pouze světlo, jeho „kresebná“ forma vycházející z ostře definovaných linií, prostor v hloubce protíná. Turrellův „ganzfeld“ je založen na absolutní prázdnotě, na „obalení“ prostoru umělým světlem.[140] Zippeho instalace testují náš pobyt v prostoru a pomocí vláken nás jeho novou podobou provádí. Turrell se zaměřuje na jiný druh vnímání, konkrétně na zážitek senzorické deprivace vznikající v homogenním prostředí, kde mizí jakákoliv prostorová orientace.[141] Ačkoliv tedy oba vychází z podobné myšlenkové báze (dematerializace zprostředkovaná světlem, zájem o aktivní subjekt), jejich výsledná práce se pohybuje v odlišných kategoriích.

1. 3. Závěr kapitoly

Zdeněk Pešánek

V umělci a teoretikovi Zdeňku Pešánkovi vykrystalizovaly svébytné počátky světelného umění domácího kontextu. Vyrůstající z romantického umění barevné hudby a ze zájmu o sochařské médium vytváří dialog mezi tradicí a soudobým avantgardním proudem Devětsilu. Syntézou výtvarného umění a technologie dociluje vzniku lumino-kinetických děl. Apelem na konstrukci nového umění pro nového člověka vizionářsky prorokuje budoucí ubírání. Umělé světlo se pro něj stalo jedním z dominantních výrazových prostředků. Vnímal ho na několika úrovních: jako symbol nové moderní doby a jako kosmickou látku spojující člověka se světem. Nejhojněji ho uplatňoval ve vztahu k městskému prostoru.

Fascinace nočním městem ve světle neonů se propisuje nejenom celou generací umělců a umělkyň první poloviny 20. století, ale odráželo se v Pešánkových lumino-kinetických projektech, které koncipoval v rámci urbánního prostředí (světelná reklama, světelné kinetické plastiky a fontány). Ono okouzlení (spojující tehdejší výtvarnou scénu) přetavil v přímou potřebu interakce s městem. Kolektivní percepce a emoční zapojení publika byla pro sociálně založeného Pešánka klíčová. Jeho sepětí s tradicí (které mělo za následek Pešánkovo „vyloučení“ z hlavního avantgardního proudu) nejlépe demonstrují jeho tři verze *barevného klavíru*.[142] Užitím abstraktních obrazců umělého barevného světla vyvolanými stiskem kláves Pešánek tradici aktualizoval. Zakomponováním prvků programování a interaktivity znamenalo

[140] Důležitou roli zde hrály finance. Turrell měl na tomto poli mnohem větší technologické možnosti, neboť jeho experimenty sponzorovala společnost Garrett Corporation. Ilona Víchová, *Umělé světlo v umění. Světelně-prostorová situace v tvorbě Pavla Korbičky jako komplex vazeb na tělesnost diváka*, disertační práce FF UK 2020, s. 10

[141] Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 32.

[142] První verze z roku 1922, druhá verze 1925 a třetí verze 1928.

nejenom jakýsi odrazový můstek pro jeho další tvorbu, ale předznamenal tím fungování většiny přístrojů, které užíváme nyní.

Užitím umělého světla a jiných technologických vymožeností aktualizoval i tradiční sochařské formy pomníků.[143] Klíčová se pro něj stala spolupráce s pražskými Elektrickými podniky.[144] Konstruktivisticky laděná „Edisonka" spolu se *Světelnou rekvizitou* (1922-1930) Lászla Moholy-Nagyho představovala jednu z prvních lumino-kinetických plastik na světě. V cyklu *100 let elektřiny* lehce opouští konstruktivistické názvosloví a přibližuje se surrealistické imaginaci 30. let. Organičnost modelovanou umělým světlem pak nechává plně vyznít v torzech *Fontány lázeňství* (1937), kterou (spolu s cyklem *100 let elektřiny*) prezentoval na Mezinárodní výstavě v Paříži.

Zdeněk Pešánek stál více na okraji soudobého dění (především vlivem Karla Teigeho). Vývoj jeho tvorby přerušila druhá světová válka, a ani v poválečné době nebyl schopen zrealizovat své projekty. V 50. letech vytvořil kinetický environment, jenž zůstal pouze v návrzích. Jeho myšlenky a přístupy nalezly odezvu v divadelním prostředí, v iluminaci architektury a v 60. letech v díle Syntézy.

Stanislav Zippe

Na spíše solitérně stojícího Pešánka nejmarkantněji navazuje česká umělecká skupina Syntéza v 60. letech, jejíž představitel, Stanislav Zippe, ze všech členů*ek nejvíce systematicky užíval umělé světlo. Podobně jako Pešánek využíval techniku jako prostředek k dosažení uměleckých hodnot. Zippe v tomto duchu nakládal s umělým světlem ve snaze docílit dematerializace objektu (nejintenzivnější odhmotnění probíhá v jeho *Kouřových plastikách,* 1970) a v rámci proměny prostoru (silnou zkušenost prostorové dezorientace zažívá subjekt v jeho světelných instalacích). Svá díla, stejně jako Pešánek, konstruuje se zájmem o vnímající subjekt, jehož přítomnost ve svých světelných instalacích pojímá jako jeden z konstitučních prvků. Oproti Pešánkovi nechává Zippe ze své tvorby mizet naraci a symbolismus, světlo pojímá jako fyzikální jev a instrument, který však i přes minimalistické ladění prací zprostředkovává subjektu určité transcendentální asociace a psychologické účinky.

[143] *Pomník letcům,* 1925-1930.
[144] V rámci této spolupráce zhotovil *Plastiku pro Edisonovu transformační stanici* (1929-1930) a cyklus *100 let elektřiny* (1932-1936).

Zippeho tvorbu jsem rozčlenila na díla v ploše[145] a v prostoru,[146] čímž ilustruji jeho zaujetí prostorem. Do prostoru zasahuje různými způsoby. Z hlediska intenzivního zapojení subjektu vyzdvihuji jeho *světelnou instalaci* z divadla v Nerudovce (1978), kde napíná UV vlákna skrze potemnělou místnost. Zářící vlákna se stávají našimi jedinými orientačními body, které nás prostorem provádí.

Významný milník, s ohledem na užívání umělého světla ve výtvarné praxi, představovala 60. (a posléze i 70.) léta. V tuzemském prostředí zmiňuji mimo samotnou Syntézu dílo Milana Dobeše[147] a Václava Ciglera.[148] S Ciglerem Zippe sdílí (mimo práce s umělým světlem) i aktivní zájem o prostor. Zippe nachází příbuzné tendence (mimo starších umělců) v tvorbě moskevské skupiny Dviženije, především v postavě Lva Nusberga, odrážející se v čistotě a symetrii práce a v zapojení subjektu. V Kalifornii se v 60. letech rodí Light and Space movement (James Turrell), v New Yorku dominuje světelné minimalistické scéně Dan Flavin. Fixace na percepci, na vtažení subjektu dovnitř instalace nejvíce rezonuje dílem Jamese Turrella. Jak Zippe, tak Turrell vytvářejí prostředí, v nichž člověk ztrácí orientaci a musí přehodnocovat vztah svého těla v prostoru. Oba těchto destabilizujících stavů dosahují za pomocí umělého světla, každý s ním pak nakládá jiným způsobem. Turrell zkušenost staví na pocitech senzorické deprivace, zatímco Zippe ponechává subjektu záchytné prostorové body v podobě napnutých vláken. Manipulaci s prostorem sdílí Zippe i s minimalistickým výtvarníkem Danem Flavinem.[149] Mimo zásahů do prostoru Flavin tematizuje dematerializaci a vznik napětí mezi hmotou a nehmotou ve svých ikonách,[150] a primárně pak ve fluorescenčních diagonálách.[151] Tenzi mezi hmotou a jejím odhmotněním nalézáme i u Zippeho. Přestože se zmínění američtí umělci v mnoha ohledech (především formálních) od Zippeho tvorby liší, je možné nacházet styčné plochy podmíněné prací se světlem, které si určité příbuzné kvality ze své podstaty vynucuje.

[145] *Proměna*, 1968, *Luminosférické variace*, 1968-1969, fotogramy 1969-1970.
[146] *Zavěšený objekt*, 1968, *Spirála* 1969, *světelná instalace* v Nerudovce, 1978, *Prostor s beztíží* 1972, *Kouřové plastiky* 1970.
[147] *Kinetická věž*, 1970.
[148] *Světelný objekt na Náměstí Míru*, 1978, *světelný objekt v Bratislavě*, 1971
[149] Světelné *bariéry: untitled, to you, Heiner, with admiration and affection,* 1973.
[150] *Icon V*, 1962.
[151] *the diagonal of May 25, 1963*, 1963

2. Dematerializace světlem

„*Proces postupného proměňování*

nesvětla na světlo

v němž se rozpadá hmota … prostor i čas“[152]

Zde se budu věnovat fenoménu dematerializace objektu světelnou složkou v závislosti na percepci. Apelem na percepci upozadím psychologické účinky, jež zůstanou v konkrétních případech pouze nastíněné. Metodologicky vycházím z konceptuální teorie Lucy Lippard, kterou pod vlivem odlišného pole výzkumu obracím, podrobuji selekci a následně aplikuji na vybraná díla. Správné uchopení úlohy světla v umělecké praxi vyžaduje i porozumění jeho funkci jakožto výtvarného média. Argumentaci stavím na modernistické teorii Clementa Greenberga o čistotě média, kterou konfrontuji s výkladem nových médií Marshalla McLuhana. Skrze utvořený dialog se posouvám k ontologické povaze dematerializační teorie. Teoretický výklad jednotlivých světelných kategorií na spektru pak opírám o příslušné myšlenky dalších teoretiků a teoretiček umění, jako je například Rosalind Krauss či Hal Foster. Formálně pojatá analýza pozorovaných objektů se propojuje s metodologickým obratem k subjektivnímu vnímání.

2. 1. Lucy Lippard a dematerializace v konceptuálním umění

Fenomén dematerializovaného umění se metodologicky váže ke konceptuálnímu umění a k ideji „post-estetična“, spojované se snahou o negaci vizuální stránky. Tyto tendence souvisí s uměleckou scénou 60. let, kdy začíná docházet k opouštění od důrazu na estetické kvality výtvarných objektů. Tento odklon popisuje poprvé Lucy Lippard a John Chandler jako proces dematerializace:

„*Během 60. let začaly anti-intelektuální, emocionální/intuitivní procesy, charakteristické pro tvorbu umění posledních dvou dekád ustupovat ultra-konceptuálnímu umění, které zdůrazňuje téměř výhradně proces myšlení.* (…) *Zdá se, že tento trend vyvolává hlubokou dematerializaci umění, zejména umění jako objektu...*“[153]

---

[152] Viz Cigler (pozn. 128), s. 6

[153] „*During the 1960's, the anti-intellectual, emotional/intuitive processes ofart-making characteristic of the last two decades have begun to give way to an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively. (...) Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as*

Konceptuální umění staví do popředí myšlenku a její zhmotnění odsouvá do pozadí. Sol LeWitt vyzdvihuje koncept jakožto nejdůležitější aspekt, jenž se dominantně propisuje celým procesem tvorby a následnou percepcí uměleckého díla. Hovoří o tzv. „*stroji na umění*“, který identifikuje právě s myšlenkou pohánějící proces tvorby, ne s jejím vizuálním provedením.[154] Formální zpřítomnění myšlenky a její vizuální kvality nejsou důležité. Myšlenka předchází formu a forma funguje na bázi sémantické reprezentace onoho konceptu.[155]

Přijetím tohoto přístupu došlo k obohacení umělecké praxe o nové, často efemérní materiály. Lucy Lippard vyzdvihuje především přemostění mezery mezi obrazem a jazykem, důležitou úlohu sehrálo ale například zapojení nových technologií, jako je umělé světlo, zvuk, fotografie, multimédia, film a prvky performance.[156]

Konceptualismus nachází svá umělecká východiska v ready mades Marcela Duchampa a v minimalistické abstrakci Franka Stelly, Ada Reinharda, Roberta Morrise a Donalda Judda. O zprostředkování těchto trendů se mimo jiné zasloužilo mezinárodní hnutí Fluxus.[157] Dobový socio-politický diskurz 60. let taktéž silně formoval tyto intelektuální, anti-formalistické tendence.[158] Z hlediska dematerializace zde vyzdvihuji palčivou otázku umění v rukou komodifikace. Konceptuální umění se kriticky vymezovalo proti obchodu s uměním a pokoušelo se vyvázat umění z područí komodifikace. Lucy Lippard a John Chandler hovoří přímo o „*nezávislém (nebo „alternativním“) umění, které nemůže být koupeno a prodáno hamižným sektorem.*“[159] Tato snaha však nebyla úspěšná.[160]

---

object...“ Lucy R. Lippard – John Chandler, The Dematerialization of Art, in: Lucy R. Lippard, *Changing essays in art criticism*, New York 1971, s. 254.

[154] Sol LeWitt, Odstavce o konceptuálním umění, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art* I, Praha 1982, s. 322.

[155] Tato reprezentace bývá dávána do kontrastu s tzv. ilustrativní reprezentací, kdy se zobrazený objekt svou formou váže a referuje ke konkrétní realitě. Tento kontrast je představen v úvodu sborníku: Peter Goldie – Elisabeth Schellekens (edd.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford 2009, s. 13.

[156] Lucy R. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art 123 Object from 1966 to 1972*, Berkeley – Los Angeles – London 1996, s. 10.

[157] Ibidem, s. 9. Srov. Hal Foster et al., *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 571-577.

[158] Jednalo se o bouřlivé období, kdy ve Spojených státech docházelo k Afroamerickému hnutí za občanská práva, zvedala se druhá vlna feminismu a společností otřásala válka ve Vietnamu.

[159] „*Independent (or „alternative“) art that could not be bought and sold by the greedy sector*.“ Viz Lippard (pozn. 153), s. 14. Podobně na Lippard a Chandlera v tomto kontextu navazuje například Derek Matravers, The Dematerialization of the Object, in: Peter Goldie – Elisabeth Schellekens (edd.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford 2009, s. 25-26.

[160] Trh dokázal i efemérní nehmotné situace přetavit ve zboží. Podívejme se například na happeningy, abstraktní ve své proměnlivosti, dynamice a neopakovatelnosti, se kterými se posléze ve statické podobě obchodovalo skrze médium fotografie.

Pestrou škálu konceptuálního umění zde zmiňuji velice obecně, a čistě ve vztahu k pokusům o dematerializaci uměleckého díla. Lucy Lippard přiznává, že samotná volba terminologie nebyla nejšťastnější, neboť většina konceptuálních objektů stále existuje v hmotné podobě.[161] Prožitek z konceptuálního uměleckého díla nám má vyvolat imateriální myšlenka, ne samotný materiální objekt. Idea je jím však často zprostředkovaná a z formálního, fyzického hlediska k odhmotnění nedochází. Naše zkušenost s konceptuálním uměním je tak stále esteticky podmíněná, ačkoliv se snaží tyto vizuální aspekty potlačit.[162] V nepublikovaném dopise skupiny Art-language group je tento rozpor vyzdvižen. „*Možná to nejsou umělecké-objekty jak je známe, ve své tradiční hmotné-podobě, nicméně se stále jedná o hmotu v jedné ze svých forem, buďto v pevné-podobě, plynné-podobě, kapalné-podobě*.“ [163]

Vraťme se ještě k tezi Sola LeWitta, že „*myšlenky samy mohou být uměleckým dílem*“.[164] Operujeme s dvojím chápáním materiálu: nehmotným materiálem (myšlenkou), jenž je primární a hmotným materiálem (objektem), který sekunduje hlavní koncept. V tom tkví dematerializační teorie Lucy Lippard. Pomineme-li fascinaci prázdnotou (dílo Roberta Barryho), a k ní vážící se ideou prázdného prostoru (výstava *Voids, eine Retrospektive* v bernské Kunsthalle, 2009) dematerializace probíhá spíše v naší mysli, nežli v reálném prostoru. Když tuto myšlenku obrátím, dostaneme se k jádru této kapitoly, kterou představuje světelná dematerializace děl v reálném prostoru.

2. 2. Pojetí umělého světla jako výtvarné médium

Pohybem ven z ideálního prostoru mysli směrem do skutečného prostoru se dostáváme k otázkám konkrétní dematerializované formy. Estetické vlastnosti objektů a jejich komunikace skrze vizuální kvality hraje většinou (oproti čistému konceptualismu) důležitou roli. Umělé světlo má ze své podstaty schopnost materiální povahu potlačovat a překračovat. Můžeme ho vnímat jako energii (Lászlo Moholy-Nagy[165]), fyzikální jev (Stanislav Zippe), kosmickou látku,

[161] V reakci na kritiku eseje Lucy Lippard uvádí, že termín „dematerializace“ může být poněkud nepřesný a matoucí. Přesto ho nadále užívá, neboť nenachází trefnější pojmenování. Viz Lippard (pozn. 156), s. 5.
[162] O tzv. „*aesthetic satisfactions*“ v kontextu konceptuálního dematerializovaného objektu hovoří Derek Matravers, The Dematerialization of the Object, in: Peter Goldie – Elisabeth Schellekens (edd.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford 2009, s. 18-32.
[163] „*They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but they are nevertheless matter in one of its forms, either solid-state, gas-state, liquid-state*.“ Úryvek nepublikovaného dopisu Art-language group, Coverty, to Lucy Lippard and John Chandler „Concerning the article 'The Dematerialization of Art,' „ March 23, 1968, Viz Lippard (pozn. 156), s. 43
[164] Viz LeWitt (pozn. 154), s. 329.
[165] Viz Krauss, Passages (pozn. 111), s. 322.

symbol nových technologií (Zdeněk Pešánek)[166] či jako teologický atribut (Václav Cigler). Cigler má ke světlu velmi intimní vztah. Světlo často pojímá jako proces. Jak může takový proces fungovat jako umělecký materiál? Jak může energie, nestabilní odhmotněná látka sloužit jako výtvarné médium? Ve snaze uchopit (umělé) světlo jako výtvarné médium se nejprve musíme vypořádat s komplikovanou definicí samotného pojmu „médium." Jak uvádí Domenico Quaranta ve své knize Beyond New Media Art (2013), záleží, z jakého oborového prostředí termín definujeme.[167] Odrazit se můžeme od dvou teoretiků: Clementa Greenberga a Marshalla McLuhana. V jejich postavách vykrystalizovalo dvojí pojetí média, a to výtvarného média v modernistickém slova smyslu a média jakožto prostředku komunikace v novomediálním pojetí.

Greenbergovské médium se váže ke koncepci výtvarných médií ve formě oddělených uměleckých disciplín, vyjevujících svou jedinečnou esenci skrze jejich imanentní charakteristiky. Po očištění od nánosů nespecifických prvků zůstane ryzí, svébytné médium. Svým způsobem by tak forma měla sledovat médium.[168]

McLuhan věnuje pozornost novým technologiím a médium interpretuje jakožto extenzi lidského těla. Jeho slavný citát „*médium je poselství"* odkazuje ke specifické povaze jednotlivých médií, kdy si každé z nich podmaňuje konkrétní podobu šířené informace. Vlastnosti příslušného média se tak stávají součástí komunikačního řetězce.[169]

Umělé světlo se nedá zcela jednoduše zařadit do žádné z těchto dvou kategorií. Světlo není samostatnou uměleckou disciplínou ve smyslu historických kategorií (socha, malba a další), vytváří spíše jejich další odrůdy a posouvá formální a obsahové charakteristiky. Podněcuje nové percepční možnosti. Sám McLuhan pak pracuje se světlem jakožto komunikačním médiem. Na příkladu elektrického světla (žárovky) demonstruje jeho (bez)obsahovost:

---

[166] Zdeněk Pešánek světlo chápe jako nehmotnou kosmickou látku vytvářející můstek mezi imateriálnem kosmu a hmotou člověka a světa, což nejblíže demonstruje výše zmíněný *Pomník letcům* V tomto kontextu bývá hovořeno o „*kosmizující interpretaci elektrického světla.*" Zároveň na něj hledí optikou nových technologických možností. Viz Vladimír 518 – Matoušek – Vinglerová (pozn. 49), s. 80.

[167] Domenico Quaranta, *Beyond New Media Art*, Brescia 2013, s. 29.

[168] Greenberg své pojetí demonstruje na příkladu malířství, jehož specifickou imanentní kvalitou je plošnost. Jako prvního modernistického malíře uvádí Édouarda Maneta, pro jeho plošné zobrazení, které spojuje s upřímností k malířskému médiu a k jeho sebereflexi. Clement Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem – antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha 1998, s. 36-38

[169] Viz McLuhan (pozn. 9), s. 19. McLuhanův koncept nejlépe ilustruji na příkladu televize a rádia. TV, extenze našeho těla (především zraku) si svými vlastnostmi vynucuje i povahu sdílené informace. Ta bude zaměřena primárně na vizuální stránku, na obrazy, jelikož je nejintenzivněji svázaná se zrakem. Zároveň jako tzv. chladné médium dokáže stimulovat více smyslů najednou. Naopak rádio (příklad tzv. horkého média), prodloužení našeho sluchu, operuje na audio bázi a obsah i forma sdělení se tomu přizpůsobí. Ibidem, s. 33-34, 41-42.

„*Jakožto komunikační médium uniká elektrické světlo pozornosti právě proto, že nemá žádný „obsah“. Proto je cenným příkladem toho, jak lidé média vůbec nestudují. Neboť mediálního charakteru elektrického světla si všímáme až ve chvíli, kdy napíše nějakou firemní značku. Všímáme si tím však ne světla, nýbrž „obsahu“ (nebo toho, co je ve skutečnosti jiným médiem).*“[170]

McLuhan vyzdvihuje specifické rysy umělého světla a upozorňuje na jeho sociální charakter. Světlo vytváří environment a možnost naší interakce v něm pouze svou holou existencí. McLuhan ovšem upírá roli kontextu, v němž se světlem přijdeme do styku a důležitá je pro něj jeho základní vlastnost, tedy schopnost svítit a negovat tmu.[171] Světlo užité a vnímané jako výtvarné médium úzce souvisí s kontextem, přestože jeho společným jmenovatelem jako média je svítivost, a z ní vyplývající sdělení. Specifické obsahové poselství pak zprostředkovává umělé světlo ve výtvarném kontextu.[172]

Pojetí světla jako uměleckého média nejvíce odpovídá jeho vnímání jako materiálu. Světlo je svým způsobem velice unikátní druh nehmotného materiálního nosiče, těla (abych použila terminologii Hanse Beltinga)[173] skrze nějž umělci*kyně formulují specifická sdělení. Nevytváří samostatnou disciplínu, nýbrž remediuje, a tím aktualizuje ty stávající.[174]

Energie nemůže vystupovat sama o sobě, vždy vychází z daného světelného zdroje, který může, či nemusí být v díle akcentován. V případě jeho potlačení se světlo provazuje s jiným hmotným materiálem.[175] Na základě povahy a poměru tohoto „opěrného“ materiálu se nám pak otevírá nové pole dematerializačních úrovní, po kterém se můžeme pohybovat jako po spektru.

---

[170] Viz McLuhan (pozn. 9), s. 19-20.
[171] McLuhan uvádí, že nezáleží, zda budeme světlo užívat při operacích mozku, nebo k osvětlení baseballových zápasů. Ibidem, s. 20.
[172] Vnímáním uměleckého díla se zabýval teoreticky již Ernst Gombrich, v knize *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1984.
[173] Hans Belting tělesnost média vztahuje k problematice obrazu. Skrze médium, nabývající určité formy, vnímáme obrazy. Obraz je vždy mentální, zatímco médium je materiální. Světlo pak představuje unikátní (ne)materiální médium. Hans Belting, *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*, Brno, 2021, s. 12 – 13.
[174] Termín remediace razili jako první Jay David Bolter a Richard Grusin, kteří se zabývali teorií nových médií. „*In our terms, new technologies of representation proceed by reforming or remediating earlier ones, while earlier technologies are struggling to maintain their legitimacy by remediating the newer ones*.“ Jay David Bolter - Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media,* Cambridge 1999, s. 61.
[175] Jak dokazuje Gernot Böhme, jsme schopni fenomenologicky vidět a vnímat samotné paprsky světla při pohledu na světelný zdroj bez ohledu na jejich místo/objekt dopadu. V dále analyzovaných případech se však zaměříme na světlo dopadající na konkrétní povrch. Gernot Böhme, Light and Space. On the Phenomenology of Light, *Dialogue and Universalism* 24, č. 4, 2014, s. 8.

2. 3. Ontologie světelné dematerializace

Spektrum jsem pod vlivem několika faktorů rozpracovala na následující sekce: světelná socha, světelný objekt, světelný obraz, světelný prostor. Speciální případ pak představuje světelná fantasma. Terminologicky se pohybujeme v tradičních uměleckých pojmech. Výjimku tvoří až poslední skupina děl.

Pro snazší orientaci zde nastíním otázky, jimiž se budu zabývat a na jejichž podkladě proběhne selekce:

1. Poměr světla a jiné matérie
2. Vazba světla na světelný zdroj
3. Vztah díla k prostoru a ploše

Z hlediska intenzity je spektrum seřazené od nejnižšího stupně po nejvyšší. Tato škála se nevyvíjí v lineárním čase, stejně jako ne každý umělec*kyně pracuje s intenzitou dematerializace lineárně.[176] Hranice jednotlivých kategorií taktéž nejsou zcela nepropustné a definitivně dané. Světlo díky své rozmanitosti v konkrétních případech rozhraní překračuje. Jednotlivé kategorie se v určitých polích protnou, jindy bude zapotřebí jejich definici rozvolnit. Proto se setkáme s pracemi balancujícími mezi vytyčenými sekcemi, neboť v „*procesu postupného proměňování nesvětla na světlo se rozpadá hmota prostor i čas.*“[177]

2. 3. 1. Světelná socha

Jako první uvádím světelnou sochu, jež vykazuje nejnižší demateriální hodnoty. Jsem si vědoma komplikované povahy samotného označení socha v uměleckohistorickém diskurzu. Jako historická kategorie se proměňovala v čase, a je tak obtěžkaná mnoha významy.[178] Na jakých základech je socha v tomto kontextu definovaná a jaké fenomény označuje? Jedná se o specifické trojdimenzionální nakládání se světelným a jiným materiálem ve vztahu k místu a k člověku.

[176] Jako ukázkový příklad můžeme uvést Zdeňka Pešánka. Model barevného klavíru z konce 20. let umožňoval intenzivnější dematerializaci (promítané světlo jako absolutně nehmotný obraz) nežli pozdější plastiky. Stejně tak Zippeho experimenty s nasvíceným plynem dematerializovaly objekt více než následující tvorba.
[177] Viz Cigler (pozn. 128), s. 6.
[178] Proměně sochy jako umělecké disciplíny a jevy spadajícími pod toto označení se zabývala již např. Rosalind Krauss v eseji: Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, Karel Císař (ed.), *Stav věcí – Sochy v ulicích*, Dům umění města Brna, Brno 2011, s. 131 – 143 či Hal Foster v knize rozhovoru se sochařem Richardem Serrou: Richard Serra – Hal Foster, *Conversations about Sculpture*, Yale 2018.

Přestože světelná složka tvoří integrální součást celku, nevystupuje solitérně a proplétá se s dalšími hmotnými materiály. Kvality světla tudíž nikdy nevyznějí ve své autonomii. Tato syntéza materiálů dává vzniknout jasné třídimenzionální formě, jejíž plasticita zůstává zachována. Ačkoliv světlo jednotlivé složky díla „sublimuje", rozhraní světelné hmoty a hmatatelného materiálu je zachováno. Multimedialita představuje základní rys těchto počinů.

V případě světelné sochy je zdroj světla fixně zasazen do finálního předmětu. Stává se tak nedílným participantem výsledné formy, z níž vyzařuje ven. Přestože její kontury překračuje, dominantou zůstává samotná socha. Vztah mezi světlem a světelným zdrojem je zde definován absencí odstupu.

Světelné sochy svou trojdimenzionální povahou fyzicky vstupují do daného prostoru. Světelnými kvalitami jej mohou nejenom vyplňovat, ale odrážet se v ploše. V této souvislosti si vybavuji citát Barnetta Newmana: „*Socha je to, do čeho narazíte, když couváte, abyste si mohli pořádně prohlédnout obraz*."[179] Pokud světelnou sochu umístíme dostatečně blízko ke zdi a/nebo pokud bude její zdroj světla adekvátně silný a uzpůsobený, překlopí se část její prostorovosti do plochy. Hranice mezi sochou a malbou zde však ještě není jednoznačně stržena. Ze všech dematerializačních kategorií na spektru jsou tak nejvíce ukotveny uvnitř prostoru a vnímáme je primárně ve třetím rozměru.

Již jsem zmiňovala problematiku terminologie. Vycházeje z eseje Rosalind Krauss Sochařství v rozšířeném poli (1979) nevnímám sochu jako danou univerzální kategorii, ale jako různorodou disciplínu zahrnující rozdílnou tvorbu podmíněnou časem a kontextem. Krauss vypichuje tři základní modely: klasický, modernistický a postmodernistický. V prvním případě se jedná o sochu-monument spojující konkrétní místo (site) s jeho minulostí v memoriálně zakódovaném poselství. Pevně topologicky ukotvená odkazuje symbolicky mimo svou hmotu. Podstavec funguje jako předěl mezi skutečným místem a znakem, jenž socha reprezentuje, čímž odděluje subjekt a objekt. Každý z nich okupuje jiný prostor.[180]

Tato logika sochy-monumentu se dle Rosalindy Krauss hroutí na konci 19. století s příchodem Augusta Rodina. Multiplikací socha opustila jedno konkrétní místo (stala se entitou bez místa) a absorpcí podstavce (patrné např. u Brancusiho) přišla o svého mediátora mezi skutečným a symbolickým světem. Nabyla autonomie „bezmísta" (non site). Vazby k tzv. „ne-architektuře"

[179] Tak se o soše vyjadřuje Barnett Newman v 50. letech. Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, Karel Císař (ed.), *Stav věcí – Sochy v ulicích*, Dům umění města Brna, Brno 2011, s. 135
[180] Viz Krauss, Sochařství (pozn. 179), s. 133-134.

a „ne-krajině“ charakterizují modernistické pojetí sochy spolu s Greenbergovou čistotou média.[181]

Modernismus operuje na bázi vyloučení. Vyloučení místa a neesenciálních prvků. Nové topologické a kontextuální vazby, vyloučené z modernistické sochy, vyvěrají v 60. letech s nástupem minimalismu a postmoderny. Striktně negativně založené pole sochy, *ne-krajiny* a *ne-architektury* se rozšiřuje o pozitivní pojmy *krajiny* a *architektury*. Socha potřebuje určitý kontext a místo, v němž námi může být vnímána, subjekt se dostává dovnitř a sdílí se sochou stejný prostor. Do hry vstupuje osvobození od striktních limitů čistého média.[182]

Na základě geneze pojmu načrtnutou Rosalindou Krauss v tomto případě nedekonstruuji kategorii sochy, ale spíše jí variuji. Prizmatem zaměřeným na roli umělého světla rozšiřuji pohled na její různé projevy v poli.

Do skupiny světelných soch spadá část díla už několikrát zmíněných umělců jako je Zdeněk Pešánek a Lászlo Moholy-Nagy. V Pešánkově případě se jedná o světelně kinetické plastiky, u Lászla pak jeho *Světelná rekvizita* (1922-1930) [8]. Časově se pohybujeme na pomezí 20. – 30. let 20. století. Práce obou umělců vykazuje všechny výše zmíněné rysy: syntéza hmotných a nehmotných materiálů, světelný zdroj situován uvnitř celku, který svou povahou dynamizuje a odhmotňuje fyzický trojdimenzionální zásah do prostoru. U Pešánka pak pozorujeme i multimediální, aktualizovanou verzi sochy-monumentu, piedestalem symbolicky vydělující výjev z našeho časoprostoru.

2. 3. 1. 1. Pojetí světelné sochy v současném umění: Daniel Hanzlík

Umělé světlo v různých formálních a obsahových podobách tematizuje Daniel Hanzlík. Jeho tvorba představuje bohatou paletu uměleckých médií od kreseb po specifické intermediální instalace (*Rekonstrukce*, 2007 [30]). Jeho přístup k tvorbě ve vztahu k uměleckým hnutím a směrům je inspirován tradicí minimalismu a konceptualismu. Ohniskem jeho tvorby se obecně stává zájem o vnější svět, jeho zakoušení námi a zachycení jeho aspektů (ať už v jeho imanenci, či transcendenci). Hanzlík často sahá po nových materiálech (médiích) k reflexy makro/mikrokosmických fenoménů (*Noční motýl*, 2012 [31]). Příklon k technice je opodstatněný Hanzlíkovým zájmem o proces poznávání světa spjatým s naší zkušeností v něm podmíněnou technikou (*Kontinuální přechody*, 2020 [32]). Je si vědom komplexní proměny

[181] Viz Krauss, Sochařství (pozn. 179), s. 135-137.
[182] Krauss esej se v rámci těchto tendencí věnuje především site specific dílům a land artu (jako prolínání krajiny a architektury, jejímž prostředím může být socha definována). Ibidem, s. 139, 141-142.

lidského chápání a celkového přístupu ke světu pod vlivem rychlého toku dat a technologií. Důsledným a kritickým zkoumáním těchto faktorů pak dosahuje prohloubení lidského vnímání a sebeuvědomování (*Na okraji intervalů,* 2020 [33]). K technologiím přistupuje jako k nástroji, extenzi umělce, který si uzpůsobuje svým potřebám a neměl by se jím nechat nekriticky okouzlit.[183]

Pro nás bude zajímavá jeho fascinace umělým světlem. Nahlíží na něj jako na „*energii, která námi rezonuje* (…) *Intenzita a barva světla se svojí širokou škálou proměnných v nás vyvolává pocity a emoce*.“[184] Světlo vnímá nejenom jako fyzikální jev, ale i v rámci jeho iracionálních kvalit. Ohledává jeho intenzivní smyslové působení i konceptuální povahu ve smyslu nástroje schopného dematerializovat objekt. Do svých prací začíná světelnou složku integrovat kolem poloviny 90. let, kdy pracuje se sklem. Právě jeho přičiněním objevuje vlivy světelných paprsků na hmotnou formu a od druhé poloviny 90. let se světlu věnuje v celé jeho komplexitě.[185] Jedno z prvních děl užívající umělé světlo vytvořil v roce 1997 (*Z bodu* [34]). Jednalo se o světelnou kinetickou instalaci. Paprsek bílého světla nechával odrážet soustavou zrcadel skrz vodu v kovové, kruhové nádobě. Výsledný světelný obraz se otiskoval na projekční plochu formou efemérních lumino-kruhů. Nestabilitu výjevu (mimo užití světla a vody) umocňovaly kapky vody dopadající do nádoby v pravidelných intervalech. Docílil tak dynamické složky v procesu cyklického vznikání a zanikání.[186] Tímto počinem lehce vybočuje ze svých běžných světelných prací (více níže). Uvádím ho zde spíše v rámci komplexnější examinace počátků jeho světelné tvorby.

Jako světelnou sochu pak zmiňuji *Silenced* (2006) [35], vertikální elektroinstalaci složenou z kovové konstrukce a zářivek. Formu zprostředkovává jednoduchá geometrická struktura subtilních kovových plátů, s jejichž povrchem Hanzlík nijak nemanipuluje. Nechává ho obnažený, čímž zdůrazňuje jeho materialitu a demystifikuje proces tvorby.[187] Sochu definuje absence hmoty, vyloučení objemu.[188] Vyprázdnění konstrukce je podmíněno Hanzlíkovým

---

[183] Z rozhovoru autorky s Danielem Hanzlíkem ze dne 27.4.2023. Více k této problematice v: *Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas* (kat. výst.), text Petr Vaňous, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora 11.3. –27.5. 2018, Kutná Hora 2018, s. nečíslováno.
[184] Z rozhovoru Veroniky Marešové s Danielem Hanzlíkem. Ibidem.
[185] Z rozhovoru autorky s Danielem Hanzlíkem ze dne 27.4.2021. Důležitou roli v příklonu ke světlu hrál i Pavel Mrkus, jeho kolega, s nímž sdílí ateliér a s kterým se podílel na mnoha výstavách. Viz Vaňous, Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas (pozn. 183), s. nečíslováno.
[186] „*Destrukce se stala podmínkou nového počátku.*“ Tak se o této instalaci vyjadřuje Daniel Hanzlík. Z oficiálních webových stránek: https://www.danielhanzlik.cz/, vyhledáno: 10.2.2023.
[187] Podobně nakládal s industriálním kovem (ocelí) například Richard Serra.
[188] Anna Vartecká, Daniel Hanzlík, *Flash Art* 5, č. 5, 2007, s. 60. Stejnou ocelovou konstrukci můžeme spatřit na výstavě *Garden* (2006) ze stejného roku v liberecké Gallery die Aktualität des Schönen…, kde ponechal skelet

zájmem o reklamu. Během rozhovoru s Danielem Hanzlíkem umělec uvádí určitou citlivost na světelné zdroje a agresivitu billboardů ve vztahu ke krajině. V tomto případě použil konstrukci billboardu, z níž odstranil inzerční plochu.[189]

Druhou formální složku představuje umělé světlo žárovek upevněných po téměř celé délce vrcholných stran. Světelný zdroj tvoří stálou součást díla a tok bílého světla emituje směrem ven do okolí. Odstraněním reklamní plochy jeho čistě funkční (bez)obsahové poselství nabíjí novými konotacemi. Pojmenování „silenced" (utichlý) odkazuje právě k nepřítomnosti reklamního sdělení. Stává se němým komentátorem naší zkušenosti ve městě, jehož materii z velké části utváří vizuální smog.

Napětí mezi materiální a nemateriální povahou je esenciální pro tuto práci a její percepci. Světlo zcela rozpíjí svůj kovový nosič. Holé pláty kontrastují s rozpínající se zářivou hmotou bílého světla, která zející prostor plochy billboardu ozařuje. Vzhledem k důmyslnému umístění na samém vrcholu konstrukci svou pulzující povahou otevírá do okolního prostoru.

Silenced se nápadně přibližuje k tvorbě Dana Flavina. Svou industriální povahou a lokací (v parku) připomíná světelná socha pouliční osvětlení, kterému se Flavin taktéž věnoval.[190]

Vztah k prostoru je v tomto případě komplikovaný. Subtilnost materiálu a jeho skeletové uskupení krouží kolem pocitu prázdnoty. Tím do prostoru sochy proniká prostředí konkrétního místa, v němž je socha zasazena. Subjekt tak sdílí prostor s objektem, který kovové pláty rámují jako obraz. Kontext místa (krajiny a architektury) se stává jedním z konstitučních prvků této sochy. Užitím světla pak vzniká výměna kvalit mezi prostředím a sochou. Jako reálný prostor vstupuje a ovlivňuje vnímání a podobu díla, tak ostré světlo generované žárovkou ve večerních hodinách proměňuje prostor. Pouhou dílčí dematerializací a zachováním jasně prostorově ohraničených linií nás drží v napětí.

---

bez světelného zdroje a na místo něj skrze konstrukci promítal fragmenty videoprojekce. Tím se převrací situace z venkovního umístění, kde se skutečný prostor místa dostává do uměleckého díla. Namísto reálného místa nyní konstrukce rámuje spíše rastr virtuálního prostoru digitálního světa.

[189] Hanzlík přiznává, že ho tyto (často až neobvyklé) situace v krajině, kde billboardy proměňovaly charakter daného místa pobuřovaly a cítil potřebu je prozkoumat vlastní intervencí do prostředí. Z rozhovoru autorky s Danielem Hanzlíkem ze dne 27.4.2023.

[190] Např. bílá fluorescenční světla na kolejích v New Yorku z let 1976-1976. Více k Flavinovu dílu ve veřejném prostoru: Viz Foster, The Art-Architecture (pozn. 135), s. 279. Nejedná se o jediný případ příbuznosti Hanzlíkova díla k Flavinovi. Jmenuji například jeho Monument pro Dana Flavina (2004), kde za pomocí jiného média (akryl na plátně) cituje jeho Monument pro V. Tatlina z roku 1964. Skrze Flavina reaguje i na tendence konstruktivismu, z nichž vyrůstá Flavinovo dílo. Michal Koleček – Petr Vaňous, *Daniel Hanzlík: Zdroje signálů*, Ústí nad Labem 2012, s. 32.

2. 3. 1. 2. Olafur Eliasson a jeho dílo v komparaci s Danielem Hanzlíkem

Zájem o zpřítomnění napětí mezi pevnou kovovou hmotou a světelným odhmotněním tematizuje ve své práci i skandinávský umělec, Olafur Eliasson. Eliassonův vztah ke světlu (umělému i přírodnímu) rezonuje celou jeho dosavadní tvorbou. „*Světlo je život. Světlo je prostor. Život je prostor*.“[191] Světlo, prostor a život. Tento citát sumarizuje tři základní sféry prostupující jeho dílo. Eliasson pracuje s aktivním subjektem v prostoru, pohrává si s jeho pozicí a tlačí ho do stavu přímé koexistence s/uvnitř díla, díky níž si je plně vědom své fyzické přítomnosti. Efemerními materiály (světlem, vodou, mlhou) primárně dosahuje těchto intenzivních stavů. Jak se tento přístup odráží v pojetí světelné sochy a její dematerializace?

Pro analýzu jsem zvolila práci *1m3 light* (1999) [36]. Světelná socha se skládá ze tří (i)materiálních složek: umělé světlo (1) vycházející z ocelových lamp (2) zahalených v mlžném oparu (3). Ke čtveřici lamp na ocelových stojanech připojil dvě trojice zářivek. Lampy jsou natočené směrem k sobě. Komunikují spolu pomocí bílých paprsků světla, které v zamlženém prostředí vytváří obrazec krychle. Jak poznamenává Charles Molesworth, Eliasson nakládá se světlem jako se surovým materiálem, jenž je nejenom měřitelný, ale kterým lze do určité míry konstruovat trojrozměrná tělesa.[192] Jak uskupení ocelových lamp, tak vzniklá dematerializovaná světelná krychle představují trojdimenzionální jevy.

Tematizace zmíněného napětí, které vykazuje Hanzlíkovo *Silenced* (2006) [35], je však v *1m3 light* uchopeno jinak. Pozornost není zaměřena na snahu dematerializovat světelný zdroj či jiný přidružený materiál, ale směřuje k produkci dematerializované formy (kubického metru) v prostoru mimo svůj zdroj. Lampy zde lemují okraje krychle, představujíce tak její vizuální rozhraní. Přestože je světelná masa překračuje, jejich důmyslné rozmístění udržuje krychlový formát a vytváří pro nás určitý referenční identifikační rámec. Výsledný lumino-výjev, ačkoliv navázaný na materiál tak neuchopitelný a abstraktní jako je mlha, nelze oddělit od svého zdroje, který tvoří jeho součást. Napětí cítíme i na další úrovni percepce. Krychle sice pulzuje v prostoru jako mýtický přelud, přítomností žárovek ovšem Eliasson přiznává vykonstruovanost světelného jevu a demystifikuje proces tvorby.[193]

---

[191] „*Light is life. Light is space. Life is space.*“ Studio Olafur Eliasson (ed.), *Unspoken Spaces*, New York 2016, s. 68.
[192] Charles Molesworth, Olafur Eliasson and the Charge of Time, *Salmagundi* 160/161, září 2008, s. 44 –45.
[193] Eliasson odhalením vykonstruovanosti jevů rozbíjí iluzivnost a dopřává publiku „aha moment“ skrze nějž dojde k uvědomění si jeho pozice v rámci díla. Daniel Birnbaum – Madeleine Grynsztejn (edd.), *Olafur Eliasson*, Londýn – New York 2002, s. 14.

2. 3. 1. 3. Pojetí světelné sochy v současném umění: Milan Houser

Pozoruhodnou světelnou sochu v současném českém kontextu vytvořil i Milan Houser. Ten bývá v uměleckém diskurzu skloňován především v souvislosti s jeho expresivními malbami, které vylučují naraci a kde figuruje zejména specifická manipulace s barvou (cyklus *Kaluže* 2010-2012).[194]

Pozornosti uniká Hauserova ojedinělá světelná skulptura. Tou je *Koule 1* z roku 2001 [37], umístěna v Gutenbergově ulici v Liberci.[195] Dvě laminátové polokoule černé barvy spojuje ve středu kruh z plexiskla se zdrojem elektrického světla. Vsazené plexisklo vytváří středový předěl mezi dvěma polokoulemi a nabourává jejich hladký a monolitický povrch.

Značným materiálním nepoměrem, a svým umístěním venku ve veřejném prostoru, osciluje *Koule* mezi dvěma vizuálními režimy. V denním světle vysoce leštěný povrch odráží okolní prostředí. Zrcadlením skutečného prostoru ho vtahuje i s námi dovnitř, zkresluje ho a vytváří jeho mimetickou iluzi na konkávním povrchu. Sochu definuje plná, nepropustná hmota. Jiná vizuální situace probíhá v noci. Ostrý tok světla vyzařuje ze středu koule a obepíná ji po celém jejím obvodu. Strhává tím veškerou pozornost k sobě a stabilní černou masu upozaďuje.

Zakomponováním světelného zdroje do jádra sochy v tak minimálním poměru k plnému černému laminátu vytváří *Koule* jakýsi protipól k Hanzlíkově soše *Silenced* (2006) [35], která hmotu vylučuje a na místo zrcadlení okolního prostředí jej zachytává do kovových rámů. Stejně jako u *Silenced* a dalších světelných soch dochází k dematerializaci pouze částečně a neobejde se bez aditivních materiálů. Jejich přítomnost eliminuje až světelný objekt.

2. 3. 2. Světelný objekt: mezi sochou a obrazem

„*Polovina nebo i více nejlepších nových prací z posledních několika let není ani malířství ani sochařství. Obvykle jsou práce více nebo méně ve vztahu k jednomu či druhému*.“[196] Touto větou uvozuje Donald Judd svůj přelomový esej Specifické objekty z roku 1965. Specifickými

---

[194] Houser se pohybuje na pomezí obrazu a objektu, kdy lak nanáší ve vrstvách, nechává ho stékat po povrchu a zformované plastické krátery a proudy barvy po zaschnutí přesahují plochu plátna do prostoru. V rozhovoru s Janem Vedralem říká: „*Tyhle věci jsou trojrozměrné. Jenže sochy to taky nejsou. Možná je to dvaapůldimenzionální*.“ Honza Vedral, Milan Houser: Budu vás lakovati, *ArtLover, časopis pro současné umění,* zima 2016, s. 50. V rámci konkrétních imerzních cyklů, které jakoby vyzařovaly světlo, dává Gerald Trimmer jeho dílo do kontextu s tvorbou Marka Rothka a aktualizuje historický pojem vznešena. Pavel Netopil – Gerald Trimmel, *Milan Houser*, Brno 2016. s. 4.

[195] Milan Houser vytvořil i druhou verzi *Koule 2* v roce 2003, kterou představil na výstavě Laboratoř současných tendencí, NG Praha. Oficiální webové stránky Milana Housera: https://milanhouser.com/koule-1/, https://milanhouser.com/koule-2/, vyhledáno: 17.01.2023.

[196] Donald Judd, Specifické objekty, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art,* Praha 1982, s. 241.

objekty označuje trojdimenzionální díla, vymezující se svou jednoduchostí geometrických forem a vztahem ke skutečnému prostoru proti iluzionismu a obvyklé kompozici. Judd apeluje na zkušenost jednoty, díky níž můžeme dílo vidět najednou, nikoliv po částech.[197] Jeden tvar pak zprostředkovává prožitek díla. Pozornost věnuje povrchu, s čímž koresponduje jeho anti-ilusionismus. Význam není situován mimo něj, ale existuje pouze na povrchu, který je citlivý vůči okolnímu prostředí a naší perspektivě. „*Tři rozměry jsou skutečným prostorem.*“[198] Specifický objekt tedy konstituuje reálný prostor a proměňuje se v interakci s publikem.[199]

Důležitou úlohu připisuje materiálu a barvě. Ve snaze oprostit dílo o proces tvorby, který by vedl zpět k umělci*kyni, dává přednost industriálním materiálům a průmyslové výrobě. Tím objekt depersonalizuje a vytváří další odstup od mýtické aury umělce-génia. „*Materiál, prostor a barva jsou hlavní aspekty vizuálního umění.*“[200] Barva je forma, kterou běžná socha vyloučila, proto byl vztah k ní rozpracováván v malbě. Judd barvu vyvazuje z plochy plátna a aplikuje jí na povrchy svých objektů.[201] Judd si je vědom jejích symbolických a psychologických atributů. Barvu se snaží prezentovat jako sebereferenční, denotující sebe samu a objasňující prostorové limity objektu.[202]

Donald Judd poznamenává, že takto uchopená třetí dimenze na hranici sochy a obrazu nabízí pestrou paletu rozličných forem.[203] Jak mezi ně spadá světelný objekt?

V případě světelného objektu představuje světelný zdroj jediný materiální prvek. Světelná složka se osvobozuje a vystupuje solitérně. Dílo tak vyzdvihuje kvality samotného světla. Autonomie světla ovšem není absolutní, vždy ho vnímáme v závislosti na zdroji, který nyní utváří celkovou vizuální formu. Světelná hmota materiální vlastnosti zdroje po celé jeho délce a šířce převrstvuje, a činí ho tak méně čitelným a stabilním.

Světelnou sochu vidíme rozfázovanou na dílčí části. Přítomnost intenzivního toku světla v kombinaci s jiným materiálem znesnadňuje naše vidění celku. Světelný objekt (především

---

[197] V tomto směru uvádí například tvorbu Marcela Duchampa a další DADA objekty. Ibidem, s. 245.
[198] Viz Judd (pozn. 196), s. Ibidem, s. 247.
[199] Vyloučení iluzivnosti nebylo z jeho děl tak jednoznačné. Například v práci s povrchem nachází Rosalind Krauss problematičnost jeho anti-ilusionismu, kdy zrcadlivé materiály a expresivní užití barvy vyvolává jak iluzi, tak aluzi. Rosalind Krauss, Allusion and Illusion in Donald Judd, *Artforum* 4, č. 9, květen 1966, s. 24
[200] „*Material, space, and color are the main aspects of visual art*.“ Donald Judd, *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*, Sassenheim 1993, s. nečíslováno.
[201] Donald Judd se původně malbou sám zabýval až do roku 1961. Ibidem, s. nečíslováno.
[202] Ibidem, s. nečíslováno
[203] Viz Judd, Specifické objekty (pozn. 196), s. 241.

jeho specifické odnože) snáze pojímáme v jeho jednotě, kterou vyzdvihoval Donald Judd, a která je podmíněna přítomností osamoceného světelného zdroje.

Světlo taktéž můžeme vnímat jako určitou substituci barvy. Donald Judd barvu chápe jako materiál, z něhož teprve vzniká umění.[204] Stejně tak světlo jako materiál není uměním samo o sobě, ale vytváří ho až v určitém kontextu a podobě. Oproti barvě však světlo nepřenáší věrně informace o povrchu a jeho tvaru. Světelná složka ho mystifikuje.

Světelný objekt často není definitivně spjatý výlučně s prostorem nebo s plochou. Vždy se jedná o trojdimenzionální fenomén, jehož prostorové kvality mohou být na základě jeho topologických a formálních charakteristik upozaďovány. Dichotomie druhého a třetího rozměru se užitím umělého světla u konkrétních prací rozpouští. Intenzita této interdisciplinární hry (ve smyslu přemostění sochy – obrazu) se odvíjí především od umístění daného objektu. Jeho situovanost tak rozhoduje jakou dimenzi upřednostní a jakou potlačí. Čím více bude objekt zasazen do hloubky místnosti, tím dominantněji vyzní jeho prostorové prvky a bude definován spíše svou trojrozměrností (jako socha). Pokud objekt instalujeme na stěnu, nebo na zem, akcent dopadne naopak na jeho plošné prvky, a naše vnímání bude řízeno zkušeností s dvojím rozměrem (jako obraz).

2. 3. 2. 1. Světelné objekty Václava Ciglera

Světelné objekty Václava Ciglera (často ve spolupráci s Michalem Motyčkou) specificky reagují na prostor a plochu.[205] *Světelná krychle* z roku 2012 [38] sestává ze světelného zdroje obaleného po celém obvodu sklem. Přestože jde o kombinovanou techniku, sklo zde funguje jako magická světelná schránka, opticky splývající se světlem, které z vnitřku vyzařuje ven. „*Sklo je materiál světla.*“[206] Sklo se se světlem pojí svým kolísáním mezi hmotou a (ne)hmotou a vykazuje s ním mnoho percepčních, styčných ploch.

Ačkoliv se *Krychle* přibližuje k výše zmíněné Houserově *Kouli* (2001) [37], vizuálně *Krychli* vnímáme více unifikovaně, jako monomateriální homogenní celek. Naší zkušenost proměňuje zvýšený stupeň dematerializace způsobený intenzitou světelné hmoty, jejím vztahem ke skleněnému obalu a přesahem do prostoru. Ostré hrany krychle světelná složka lehce zaobluje a vizuálně přepisuje. Stále ještě však dokážeme tvar krychle po bližším zkoumání identifikovat.

---

[204] Donald Judd, Some Aspects (pozn. 200), s. nečíslováno.
[205] Michal Motyčka, architekt a umělec, Ciglerovy návrhy často realizoval v konkrétním prostoru. Spolupracuje s ním od roku 1999, Viz Šindelová – Deverová (pozn. 127), s. 82.
[206] Karel Hvížďala, *Svět Václava Ciglera*, Praha 2022, s. 16.

Pevná schránka nedovoluje úplnou přeměnu formy na fantasmata (viz níže). Ačkoliv Cigler povrch krychle řeší bez skulpturálního rozvrstvení (plošně jako obraz), prostorové kvality třetího rozměru jasně převládají. Vnitřní logika je závislá na dimenzi sochy, což posiluje umístěním ve středu výstavní síně.

Podobně jako je pro minimalistické objekty klíčový skutečný prostor, vztah k subjektu a jeho perspektivě proměňované pohybem kolem díla, tak i Václava Ciglera fascinuje člověk. Své práce koncipuje v lidském měřítku jako paralelu k člověku, životu a jeho tělesným pochodům. Tímto přístupem přesahuje minimalistické zapojení subjektu. Typický pro jeho tvorbu je organický prvek tzv. „světelného dýchání" související s proměnlivou intenzitou světla. Většinu jeho děl (včetně *Krychle*) ovládá program, který postupně zesiluje a zeslabuje záření. „*Vzniká tak dojem živého, pulzujícího světleného rytmu, který aktivizuje a sceluje celý prostor takzvaným „světelným dýcháním"*."[207]

Přestože se formálně *Krychle* a další díla přibližují ke „specifickým objektům", Ciglerovo zaujetí duchovní rovinou (podmiňující jeho tvorbu) se rozchází se sebereferenčními požadavky proklamovanými Donaldem Juddem. Jednoduchost forem se u Ciglera nerovná odosobnělosti. Skrze jeden čistý tvar prohlubuje emocionální, symbolický prožitek. Iluzivní charakter podporuje i striktní užití bílého, čirého světla, analogického k bílé barvě, které se Judd vyhýbá. Bílé světlo odkazuje k neposkvrněné božské esenci, jež je (stejně jako světlo) nehmotná.[208]

K překlopení prostorového objektu do plochy dochází u *Dotyku* z roku 2017 [39]. Dvě horizontální kovové trubice, ve středu přerušené sklem a světelným zdrojem, Cigler připevnil paralelně ke stěně. Díky „reliéfní" povaze a světelným dematerializačním účinkům třetí rozměr ustupuje druhému. Světlo v centru výjevu rozpíjí skleněnou složku a působí více jako plošný element. Socha pomalu metamorfuje do obrazu. Proměnu brzdí poměr materiálu a světla. K transformaci tak dochází pouze částečně.

Dotyk bývá nejčastěji dáván do spojitosti s minimalistickými světelnými objekty Dana Flavina.[209] Na rozdíl od *Dotyku* Flavin fluorescenční barevné světlo primárně vystavuje

---

[207]Viz Hvížďala (pozn. 206), s. 80.
[208] Viz Šindelová – Deverová (pozn. 127), s. 72
[209] Formální podobnost nabourává jiná obsahová a myšlenková báze, z nich oba umělci vychází. I Flavin svými ikonami reaguje na transcendentální roviny, hovoří o nich však v jiném smyslu: „*This icon had that magical presiding presence which I have tried to realize in my own icons. But my icons differ from a Byzantine Christ held in majesty; they are dumb—anonymous and inglorious. They are as mute and indistinguished as the run of our architecture. My icons do not raise up the blessed saviour in elaborate cathedrals. They are constructed concentrations celebrating barren rooms. They bring a limited light.*" Flavin je vnímá jako technologické pseudo-magické objekty odpojené od duchovní tradice, od kultu. Stojí mimo rituál, mimo Boha. Flavinovo dílo

obnažené, bez účasti jiného materiálu. Odhmotnění probíhá po celém povrchu. V napětí nás zde drží rozdílné vnímání sochy a obrazu, a hmoty a odhmotnění, které zde konstituuje světlo spolu s umístěním objektu. Umělé světlo opouští svou schránku a rozpíná se po stěně (působí tak více plošně).

Ke čtení objektu jako obrazu nás ještě silněji motivuje Ciglerova *Davidova hvězda* z roku 2010 v Litvak Gallery v Tel Avivu [40]. Jedná se o site specific dílo prolamující zeď prostoru formou okna. Diagonály a horizontály z optického skla, neuspořádaně zavěšené v okenním rámu, po natažení plátna v pozadí nasvěcuje světlo. Užitím „závěsu" a umělého světla se funkce okna neguje a objekt přebírá povahu obrazu. Albertiho pojetí obrazu „*jako okna skrze nějž se díváme na vybrané části viditelného světa"*[210] zde Cigler aktualizuje a pohrává si s ním. Ze skutečného okna vytváří světelný kvazi-obraz. Okenní rám slouží jako obrazový.

2. 3. 2. 2. Světelné objekty Pavla Korbičky

Umělé světlo v různých prostorových a plošných konfiguracích dominuje taktéž v tvorbě Pavla Korbičky. Současný český umělec se světlem systematicky pracuje od roku 2003, kdy k polykarbonátu instaloval neonové trubice a otevřel tak nové perspektivní pole. Užití umělého světla v rámci proměnění prostorové zkušenosti zračí Korbičkův hlavní záměr. „*Nenahlížíte je pouze zvenku jako sochařský objekt. Ale vstoupíte do nich a fyzicky je zakoušíte skrze prostorový světelný vjem*."[211] Divácky nejatraktivnější jsou jeho prostorové instalace založené na fyzické participaci uvnitř světelných konstrukcí, jež vychylují naši prostorovou orientaci (více níže).[212]

Pnutí mezi prostorem a plochou silně pociťujeme ve spojení světelných objektů vystavených v galerii Artikle pod názvem *Horizonty světla* z roku 2019.[213] Korbička zde v potemnělé místnosti instaluje různě barevné neonové trubice. Třetí rozměr zprostředkovává neonová krychle umístěná do středu výstavní síně [41]. Zkušenost hloubky umocňuje podpěrný sloup, který neonové světlo obepíná a uzavírá ve svém objemu. Na rozdíl od Eliassonova *1m3 light* (1999) [36] je celkový obvod krychle tvořen samotným světelným zdrojem. Korbička upíná

---

přináší „*limitované světlo"*, zatímco Cigler se pokouší skrze nová média zprostředkovat spirituální světlo. Viz Ragheb (pozn. 136), s. 62.

[210] Alberti užívá tuto metaforu s oknem jako nástroj pro pochopení perspektivy. Hrany okna sloužily jako obrazový rám vyčleňující danou scénou, na níž se měl koncentrovat náš pohled. Leon Battista Alberti, *On painting*, Londýn 1991, s. 54-55.

[211] Ladislav Kesner, Deflection, in: Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019, s. 11, 15.

[212] Ibidem, s. 11.

[213] Kaliopi Chamonikola pro https://artikle.cz/cs/aktuality/pavel-korbicka-horizonty-svetla/, vyhledáno: 21.01.2023.

pozornost k barevnému vnímání světelných tvarů. Dematerializace zde není řízena pouhým pohybem světla do prostoru, ale i kontrastním barevným spektrem modré, červené a zelené.

Odlišnou dematerializační úroveň zprostředkovávají neonové horizontály a vertikály [42] připevněné na zeď. Intenzivní neonové světlo materiální základnu nekompromisně pohlcuje. Ačkoliv dokážeme při bližším pohledu lokalizovat zdroj světla v podobě trubice, jasné ohraničení lumino-jevu je rozmlženo. Na místo prostorového fenoménu vystupujícího ze zdi ven se nám naskýtá pohled na tepající nehmotný opar plošného světla.

Korbičkovy horizontály a vertikály ztělesňují nejbližší paralelu k dílu Dana Flavina.[214] Oba umělci zkoumají rozptyl barevného světla a jeho balancování mezi hmotou a nehmotou. „*Zatímco trubice má, sama o sobě, skutečnou délku osmi stop, její stín vrhaný podpěrou již oplývá pouze iluzí rozpouštějící se na jejích koncích.* (…) *S tímto uvědoměním jsem věděl, že skutečný prostor místnosti může být lámaný a proměňovaný hrou s umístěním iluze reálného světla (eklektického světla) v rozhodujících bodech v prostorové kompozici místa.*“[215] Stejně jako zde Flavin referuje o neuchopitelné povaze světelných objektů (obrazů – objektů), můžeme tento přístup aplikovat i na zmíněné plošné neony Pavla Korbičky. Podobně jako u Flavina a dalších představitelů*ek minimalismu lze jeho dílo charakterizovat zvýšeným zájmem o prožívání díla v určitém časovém intervalu, situováním objektu do daného prostoru a uvědomováním si vlastní tělesnosti a procesu poznávání v rámci instalací.[216] Absolutní osvobození světla od jeho zdroje a přetavení objektu do čistého obrazového média však představuje doménu jiného druhu děl, a to světelných obrazů.

2. 3. 3. Světelný obraz

„*Je to právě plošnost, která je jedinečná a výlučná jen v malířském umění.*“[217] Vyzdvižení plošnosti jako esenciální a unikátní kvality obrazového malířského média Clementem Greenbergem odpovídá médiu světelného obrazu, který užitím světla hmotný materiál (plátno, barvu, rám…) dematerializuje do taktilně neuchopitelné podoby. Označuji tím specifické

---

[214] Mário Caerio, Stopy světla. Linie myšlení. O Pavlu Korbičkovi, in: Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019, s. 57.
[215] „*While the tube itself has an actual length of eight feet, its shadow, cast by the supporting pan, has none but an illusion dissolving at its ends. This waning shadow cannot really be measured without resisting its visual effect and breaking the poetry. Realizing this, I knew that the actual space of a room could be broken down and played with by planting illusions of real light (electric light) at crucial junctures in the room's composition.*“ Viz Ragheb (pozn. 136), s. 58, 61.
[216] Viz Kesner (pozn. 211), s. 16.
[217] Viz Greenberg, Modernistická malba (pozn. 168), s. 37.

projevy promítaného světla (konkrétně videoinstalace) pracující s reálným časem, v reálném prostoru v nenarativních, abstraktních formách.

Termín obraz stejně jako socha a její rozšíření o objekt zastřešuje různé projevy. S nástupem vizuálních studií v 90. letech 20. století a tzv. „obratem k obrazu" (iconic turn) se jeho pojetí problematizuje a tříští.[218] Jiný akcent je dáván na obraz v dějinách umění, než je tomu ve vizuálních studiích. Rozšiřuje se repertoár zkoumaného materiálu, kdy především vizuální studia ve své bezbřehosti pojímají i různé formy vizuálních non-art objektů od reklam, masmédií až po mentální obrazy, které jsou ze své podstaty nejvíce dematerializovaným úkazem.[219]

Světelný obraz ztělesňuje po formální stránce specifickou variaci malby. V rámci celkové struktury této práce se tak jedná o přirozené pokračování dematerializační linky socha – objekt (rozšířené pojetí sochy) – obraz. Nahlížet na něj budu prizmatem, který je bližší praxi dějin umění.

Ve vztahu k dimenzím hloubky a plochy světelný obraz nekompromisně vytlačuje třetí rozměr. Nehmotnou energii světla, promítnutou na určitý povrch, definuje plocha. I z lingvistického hlediska cítíme patrný posun. Zásah světla *do* něčeho se proměňuje v zásah *na* něco. Světelný prvek tak pozbývá prostorových kvalit třetího rozměru, a bere na sebe povahu remediovaného obrazu.

Světelná složka se oprošťuje od vazeb na jiný materiál ve smyslu jeho interní součásti. Zcela pozbývá hmotnou schránku a místo toho je promítaná skrze prostor na plochu. Pevná, statická matérie jí slouží jako podkladový prvek, který jí vynáší do našeho zorného pole Přichytává se ke stabilnímu povrchu, jako se barva přimyká k ploše plátna. Emancipované světlo slouží jako surový materiál.

Světlo a světelný zdroj představují dvě oddělené entity. Zatímco v předchozích kategoriích tvořily vizuální jednotu, u světelného obrazu zdroj stojí mimo výsledný jev, který emituje. Jejich komunikace ve vztahu k subjektu může být potlačená, či naopak zdůrazněná. Jedná se (v rozšířeném a poupraveném slova smyslu) o specifické příklady imediativního a

[218] Mezi ucelenější a klíčové texty k teorii vizuálních studií a obrazu jmenuji: Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, New York 1999, William J. Mitchell, *Teorie obrazu*, Chicago 1994; James Elkins – Maja Naef, *What Is an Image*, Pennsylvania, 2011; James Elkins, *Visual studies: skeptical introduction*, 2003; Hans Belting, *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*, Brno, 2021.
[219] Například Hans Belting definuje obrazy ve vztahu k lidskému tělu a mysli a pojímá je jako „*entity, které se materializují v mysli diváka.*" Viz Belting (pozn. 173), s. 11.

hypermediativního zacházení.[220] V prvním případě je pozornost subjektu vztahovaná pouze k zobrazenému výjevu, zatímco přítomnost zdroje umělec*kyně z naší perspektivy záměrně vymazává. Přítomnost projektoru v našem vizuálním poli by působila rušivě a nabourávala iluzi. V opačném případě je fyzická přítomnost světelného zdroje akcentovaná, čímž dochází k hypermediativnímu vnímání situace. Vyjevuje se nám vykonstruovanost jevu.

2. 3. 3. 1. Světelný obraz v tvorbě Daniela Hanzlíka

Ze současné tuzemské scény najdeme nejvyšší zastoupení světelných obrazů v tvorbě zmiňovaného Daniela Hanzlíka. „*Tradiční média jsem neopustil, spíš rozšířil jejich možnosti o dynamické principy pohyblivého obrazu a zvuku a také o oblast mezi fyzikalitou a digitální reprezentací.*“[221] Zájem o závěsný obraz a jeho možné překódování vlivem nových technologií se odráží i v početní převaze plošných prací oproti trojdimenzionálním dílům.[222]

V nejnovější Hanzlíkově instalaci *Eclipsis* z let 2020 – 2021 [43] je tato změna kódu jasně čitelná. Za pomocí datového projektoru je na protilehlou stěnu místnosti promítán čtverec saturované žluté barvy v nadlidské velikosti (symbolizující slunce) s ukazatelem a jeho digitálně simulovaným vrženým stínem. Výjev dále doplňuje digitální záznam času umístěný po levé straně čtverce. Jedná se o aktualizovanou verzi slunečních hodin, kdy archaický způsob výměry času zprostředkovává digitální forma.[223]

Projektor Hanzlík situoval na protilehlé straně, těsně pod stropní římsou. Světelný zdroj leží mimo naše zorné pole a my jsme nerušeně vtahováni do obrazu. Intenzivní žlutá barva digitálního slunce se rozlévá prostorem a podmaňuje si celý interiér Rudolfina. Ačkoliv žluté světlo o nižší intenzitě osvětlení pokrývá celkový obvod sálu, ostré kontury čtvercového formátu díky vyšší intenzitě osvětlení zůstávají. Světlo si zachovává svůj tvar. Vzniká tak charakteristický prvek světelných obrazů, který nazývám „dvojí rámování“ (plošné a prostorové).

---

[220] Imediace a hypermediace představují dva typy vizuální reprezentace. Při imediaci hraje roli bezprostřednost (transparentnost) média, které se nás snaží nerušeně vtáhnout a vytváří imerzní prožitek (např. virtuální realita, 3D kino). Hypermediace médium a jeho užívání zesiluje. Ve vztahu ke komunikaci s námi může působit až rušivým dojmem (např. news rooms, videohra s nedokonalou, nerealistickou grafikou). Já tyto pojmy přeneseně vztahuji k otázkám světelného zdroje, jak je v instalacích maskován, či naopak zvýrazňován. Pojímám tak instalaci a zkušenost s ní celkově. Jay David Bolter- Richard Grusin, Imediace, hypermediace, remediace, in: Tomáš Dvořák (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha 2010, s. 69.

[221] Viz Vaňous, Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas (pozn. 183), s. nečíslováno.

[222] Posun k rozšíření média zavěšeného obrazu byl ovlivněn i jeho kolegou Pavlem Mrkusem, který se taktéž skrze zájem o tradiční výtvarnou formu dopracoval k novým médiím. „*K technice* (jsem se) *dostal přes závěsný obraz. Zajímalo mne světlo, nehmotnost a časový i zvukový rozměr.*“ Ibidem.

[223] Z rozhovoru autorky s Danielem Hanzlíkem ze dne 27.4.2023.

Jacques Aumont v knize Obraz (1990) dělí rám na „okraj“ (materiální hranice předmětu) a „ohraničení“ (nemateriální, vnímatelná hranice).[224] *Eclipsis* postrádá pevný materiální rám, světlo dematerializuje jeho okraj. Rozdílnou silou záření však vyčleňuje geometrický tvar, jenž nechává vystupovat do popředí. V opozici k nesourodé žluté mase vytváří vizuální předěl mezi vnitřkem a vnějškem, které od sebe ohraničuje a opticky nás upozorňuje na svou přítomnost. Světelný obraz má tedy dematerializovaný rám, který uzavírá jev v ploše a naše estetické vnímání aktivizuje v rámci média obrazu. Druhý rám pak souvisí se světelnou hmotou přesahující tuto hranici a rozpíná se po obvodu místnosti. *Space is the limit*.

Eclipsis představuje rozšíření Hanzlíkových *Slunečních hodin* z roku 2018 [44].[225] Formálně působí dílo méně monumentálně (vliv na to mají i poměrně skromnější parametry výstavní síně), a na místo žlutého čtverce promítal Hanzlík bílý, jehož světelný přesah z okrajů do prostoru zůstal v rámci bílých stěn nepatrný. Místnost tudíž neprošla komplexní vizuální transformací. Projektor pak na rozdíl od *Eclipsis* připevnil ke stropu ve středu místnosti, čímž ho subjektu více zpřítomnil.

Do světelných obrazů řadím i Hanzlíkovu videoinstalaci *Permanentní iluze stability* z roku 2013 [45]. Toto dílo přímo nekoresponduje s výše vymezenou kategorizací, neboť se neobejde bez zakomponování jiného hmotného objektu (dřevěné židle před bílou promítací plochou). Přesto ho zde uvádím pro jeho dominantní plošné kvality promítaného světla. Statičnost stabilního předmětu narušuje jeho stín, který v prudké optické rezonanci elasticky rozkmitává nehybnou formu a činí jí hůře čitelnou. Instalace artikuluje různé dichotomie: světla a stínu, hmoty a odhmotnění, stabilního a labilního, statického a dynamického, fyzického a virtuálního. Hranice těchto částí se světlem a pohybem rozpouští ve změti chaotického chvění. Z trojdimenzionální židle se plošným zdvojením stává dematerializovaný stín židle.[226]

2. 3. 3. 2. Světelný obraz a pojetí barvy v díle Jany Bernartové

Světelný obraz, kde zdroj tvoří základ naší zkušenosti, je site specific instalace *Tekuté krystaly R0G0B255* (2016 – 2017) [48] z cyklu *Tekuté krystaly RGB* Jany Bernartové. Současná

---

[224] Přestože například modernistická díla nevyužívají pevný rám, stále mají hranice. Jacques Aumont, *Obraz*, Praha 2005, s. 143 – 144.

[225] Fenoménem času se Daniel Hanzlík zabývá konstantně napříč svou tvorbou. Kromě *Eclipsis*, 2020-2021 a *Slunečních hodin*, 2018 například videoinstalace *Pendulum* z roku 2018.

[226] *Permanentní iluzi stability* (2013) zopakoval Hanzlík v roce 2018 s jinými předměty. Před plochu rozmístil kovovou tyč, plošinu a olovnici. Svou industriální povahou odkazuje k procesu instalace díla. Samotný proces z minulosti přeměňuje v přítomné dílo. Pohyb stínů již není tak trhaný a afektovaný. Ve vyměřených časových intervalech nabývá podoby plynulé stínohry. Dichotomická povaha instalace zůstává stejná. Viz Vaňous, Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas (pozn. 183), s. nečíslováno.

umělkyně zkoumá nové informační technologie (primárně počítač), rozebírá je a hledá možnosti zprostředkování technologického estetična v chladně modrém kódu jedniček a nul. Při své analýze, motivovaná potřebou nacházet nové podoby krásy, odkrývá nedokonalosti a zkraty digitální komunikace, které prezentuje a skrze něž promlouvá její vizuálně-konceptuální práce. Nechává promlouvat samotný počítačový kód (*Rastr NULA,* 2016 [46]).[227]

Na světlo nahlíží jako na specifický nosič spjatý s technologickou sférou. Práce s digitálními kódy, pohyb v kybernetickém prostoru se sám o sobě vyznačuje dematerializací. Z toho důvodu otázka světelné dematerializace nehraje ústřední roli nebo cíl, neboť je již podmíněna povahou virtuálního prostředí. K technologiím pak Jana Bernartová zaujímá spíše neutrální pozici. Nesnaží se jí kritizovat (technoskeptičnost), či oslavovat (technonaivita), nýbrž zpřítomňovat.[228]

Ústředním motivem se stává barva digitálního barevného spektra. „*Jedna z mnoha otázek, jež jsem nestačila položit své babičce, je ta, zda si pamatuje, kdy poprvé v médiích uviděla svět v barvách.*" Mezi její nejoblíbenější se řadí modrá a červená pro svůj hojný výskyt ve virtuálním a reklamním poli (*Červená jako Ferrari*, 2017 [47] z cyklu *Tekuté krystaly RGB*).[229] Počítačově generovanou barvu tematizuje užitím parametrů RGB modelu[230] a zkoumá proměnu percepce, asociační linky spojené s numerickou, digitální barvou a její proměny v rámci různých mediálních nosičů a denních dob.[231]

S RGB modelem pracuje ve výše jmenované multimediální instalaci [48] složené z minikamery, minipočítače, dvou světelných projektorů a televize. Dva projektory položené na zemi poskládala Bernartová na sebe. Tímto netradičním umístěním docílila promítání dvou modrých čtverců, které se v určitých konfiguracích protínají. Jejich pohyb se proměňuje vlivem subjektu, na nějž reaguje speciálně naprogramovaný software projekce. Interakce se odvíjí od detekování širokého spektra modré barvy na samotném divákovi*ačce, která následně spouští

---

[227] S počítačovými kódy a se způsoby strojové komunikace pracuje v podobném duchu německá umělkyně Hito Steyerl. Pokouší se nám zprostředkovat hyperrealitu produkovanou softwary ve snaze naučit nás procesovat a dešifrovat data jako stroje. „*Contemporary perception is machinic to a large degree. The spectrum of human vision only covers a tiny part of it. Electric charges, radio waves, light pulses encoded by machines for machines, are zipping by at slightly subliminal speed. Vision loses importance and is replaced by filtering, decrypting, and pattern recognition*." Hito Steyerl, *Duty Free Art*, London – New York 2017, s. 47.
[228] Z osobního rozhovoru autorky s Janou Bernartovou ze dne 14.04.2023.
[229] Josef Czeres, Hledání krásy mezi digitálním kódem a imanencí netečného obrazu, in: Andrea Průchová Hrůzová et al., *Nula jedna*, Liberec 2018, s. 5 – 8.
[230] Jedná se o barevný model vycházející z červené (red), zelené (green) a modré (blue). Jejich kombinací můžeme dosáhnout různých barev. Na jeho principu fungují televize a počítačové monitory.
[231] Z osobního rozhovoru autorky s Janou Bernartovou ze dne 14.04.2023.

reakce v prostoru.[232] Nestabilní odhmotněná forma světla nabývá pohybové složky a dynamizuje stabilní povrch výstavního prostoru.

Zdroj rozpohybovaného světla (projektory, minipočítač s minikamerou – všechny odkryté a přítomné) svou lokalizací subjektu znemožňují imerzně splynout s objektem. Nemáme se „odhmotnit“ s dematerializovaným virtuálním jevem, nýbrž si pevně uvědomit svou tělesnost v prostoru a technologickou vykonstruovanost výjevu.

R0G0B255 označuje konkrétní kód promítané modré barvy. Ve virtuálním prostředí bývá tato barva velice frekventovaná, vyzařuje na nás z monitorů při defaultních a úsporných nastaveních. Bernartová jí často ve svých instalacích dodává přízviska „ultramarínová“. Tím odkazuje na klasický odstín modré barvy, hojně užívaný v malířské tradici, dává hyperbarvu do kontextu historické umělecké praxe, a aktualizuje tak její užívání. Svým způsobem zde uplatňuje podobnou strategii jako Daniel Hanzlík v *Eclipsis* (2020-2021) [43]. Uvědomuje si však její automatizované prožívání, kdy se oprošťuje od emocionálních nábojů a osekává kognitivní a percepční proces.[233]

Tento pigment neexistuje ve skutečnosti, je zakódován ve virtuálním světě, do nějž pronikáme skrze obrazovky. Je to tedy dematerializovaná barva, kód, který nabývá zdánlivých materiálních kvalit prostřednictvím monitorů a vzniká tak typ digitálního obrazu. Ten světlo emituje do okolí (barevné světlo je zachycené v „černé krabičce“ z níž sálá ven). Slovy Lva Manoviche se tak setkáváme s číselnou reprezentací převedenou a konfrontovanou s tradičním médiem.[234] Dostáváme se do míst, kde se definice světelného obrazu jako promítaného světla hroutí a je potřeba ji rozvolnit. Instalace *Tekuté krystaly R0G0B255* zahrnuje mimo jiné i televizi vyzařující stejný odstín modré barvy. Přestože sdílí tentýž číselný kód, obrazovka modrý pigment intenzivněji saturuje, zatímco projekcí na stěnu dochází mimo dematerializovaného prožitku barvy ke ztrátě části její informace (vyblednutí odstínu).

[232] Z osobního rozhovoru autorky s Janou Bernartovou ze dne 14.4.2023.
[233] Andrea Průchová Hrůzová vysvětluje tuto tezi rozdílným vztahem k červené barvě ve středověku a v současnosti. Červená barva ve středověku sloužila jako komplexní symbol, byla součástí rituálu a odkazovala například na peklo. K tomu se pojila hluboká meditativní zkušenost. My červenou vnímáme jako signalizaci nebezpečí, ale v jiném slova smyslu. Nedochází u nás k hlubší reflexy a rozjímání. Na její místo se dostavuje automatická reakce (např. zastavit před červenou). Andrea Průchová Hrůzová, Tekuté krystaly RGB. Hyperbarva, in: Andrea Průchová Hrůzová et al., *Nula jedna*, Liberec 2018, s. 32.
[234] Lev Manovich, *Jazyk nových médií*, Praha 2018, s. 66-69.

2. 3. 3. 3. Digitální světelný obraz Stanislava Zippeho

S digitálním obrazem experimentuje Jana Bernartová po vzoru svého učitele, Stanislava Zippeho. Mimo světelných instalací a lumino-kinetických děl zmíněných v první kapitole, začíná v 90. letech generovat obrazy počítačem. RGB model u něj figuruje v *Běžících liniích* z roku 1980 – 1996 [49] a v expozici *dynamizovaných struktur* z roku 2000 [50]. Počítačová projekce spočívala v náhodném promítání pohyblivých geometrických tvarů o třech základních barvách.[235] Pozoruhodná je pak výstava *Red – green – blue* v letech 2004 - 2005. V potemnělém sále vystavil Zippe trojici počítačů promítajících program *RGB – neklidné konstrukce* [51], v němž docházelo ke kolizím krychlí. Každý monitor představoval jednu ze základních barev. Instalaci dominovala velkoplošná videoprojekce *RGB – amorfní struktura* [51]. Barevné skvrny se do sebe plynule propíjely a svou intenzitou a velkoformátem si podmaňovaly prostor. Odkazovaly k jeho experimentům s barevným plynem, které převedl do plochy.[236]

Na rozdíl od předchozích videoprojekcí Daniela Hanzlíka a Jany Bernartové, Zippe díla instaluje do potemnělých prostor, které barevný kontrast exponátů a prostoru zesilovaly a prohlubovaly hranice mezi nimi. Ty překračuje předposlední kategorie: světelný prostor.

2. 3. 4. Světelný prostor: mezi sochou, obrazem a prostorem

Světelný prostor představuje nejkomplikovanější skupinu a dimenzi světelných děl. Immanuel Kant nahlíží na prostor jako na jednu ze základních kategorií lidského poznání (spolu s časem).[237] Jakékoliv smyslové poznání je časoprostorově podmíněné. Bez těchto dvou apriorních fenoménu není možná kognitivně uchopovat jakoukoliv věc, neboť nám jí prostor a čas zprostředkovávají. Jak nám prostor dokáže zprostředkovat světlo a vice versa?

Je již jasné, že jakýkoliv světelný exponát zasahuje a proměňuje prostor, v němž je zasazený. Musíme si uvědomit, jak tyto zásahy a proměny probíhají. Máme instalace zasahující do něj trojdimenzionálně (světelné sochy) a instalace interagující s jeho plochou, s jeho materiálním vymezením/ohraničením (světelné obrazy). V prvním případě dochází k rozšíření světelného sochy (přes objekt) *do* prostoru, který svou přítomností ovládá. Přistupují k místu sochařsky a

---

[235] Aleš Svoboda, Stanislav Zippe – Příběhy bodů, *Ateliér* XIV, č. 3, 2001, s. 1.
[236] Viz Hlaváček (pozn. 121), s. 16. Ve stejném čísle Ateliéru instalaci rozebírá i Pavel Liška, který rozšiřuje recenzi o rozpracování audiovizuality. Vizuální i zvukovou stopu čtenou počítačovým automatem dává do souvislosti s akustickou tvorbou Johna Cage. Pavel Liška, Stanislav Zippe – RGB, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005, s. 16.
[237] „*Prostor je nutnou představou a priori, která je základem všech vnějších názorů. Nikdy si nedokážeme utvořit představu, že prostor není, přestože si docela dobře můžeme myslet, že se v něm nenacházejí žádné předměty*." Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001, s. 56.

maximalizují svůj trojdimenzionální účinek. Prostor vymezuje světlo, které si ho podmaňuje. Tyto instalace (nazývám je světelný sochařský prostor) často vytváří prostor2, neboť hmotu místnosti strukturují, reorganizují a produkují svůj vlastní prostor uvnitř výstavní síně (viz níže).

Druhá podskupina (světelný obrazový prostor) představuje rozšíření světelného promítaného obrazu, jeho expanzi *po* prostoru. Problematika dvojího rámování mizí, neboť se světlo rozpouští po celkovém obvodu místnosti a jeho jediným ohraničením se stávají hraniční body prostoru. Z obrazu se stává cosi, co už není obrazem, jak ho známe. Prostor se dematerializuje a stává se zvláštním obrazem. Stěny zastupují plátno, do nějž můžeme vstoupit. K místu přistupují malířsky. Dematerializační účinek je zde ze všech zmíněných fenoménu nejintenzivnější, neboť světlo nic nesvazuje, a je schopné nás zcela obklopit a destabilizovat.

2. 3. 4. 1. Světelný sochařský prostor

Sochařsky si podmiňuje prostor Václav Cigler a Michal Motyčka dílem *Světelné pole* z let 2017-2018 [52]. Levitující oblak světelných vertikál vymezuje svou čtvercovou formací a postupným rozsvěcením a zhasínáním prostor výstavní síně. Instalaci koncipují jako objekt vybízející člověka k přímému vstupu do vnitřku výjevu, do prostoru. „*Prostor je pro mě především prostředkem komunikace: komunikace fyzické, psychické, psychologické. Prostor je prostředkem silových polí, záchytných bodů, osudových průsečíků a místem děje…*“[238] Monochromatické světlo proměňuje náš vztah k místu. Fyzickým odhmotněním vertikál světelnou složkou, které díky světlu plují a pulzují prostorem, Cigler odkazuje k nehmotné podstatě božského principu.[239] Světelné vertikály nově strukturují místnost jako subtilní sloupky zbavené své podpěrné funkce a vytváří nový prostor vložený do jejího středu (prostor2), z něhož se dematerializačním přesahem rozpínají ven. Zavěšením čtvercového uskupení nad zrcadlivý povrch umožňuje optické zdvojení světelného výjevu a prohloubení našeho vtažení do instalace.

Na bázi maximalizujících světelných efektů ve spojení se zrcadly za účelem vytvoření nekonečného prostoru, operuje fenomén tzv. „infinity rooms“, kterými se proslavila současná umělkyně japonského původu Yayoi Kusama. Pojetí nekonečna začala uchopovat skrze médium malby ve svých *Infinity Nets* z 60. let [53]. Herbert Read je popisuje jako „*obrazy,*

[238] Viz Hvížďala (pozn. 206), s. 76.
[239] Viz Šindelová – Deverová (pozn. 127), s. 5.

které nemají začátek, konec, formu a definici.“[240] Neuzavřenost a halucinogenní povahu těchto maleb přenáší do prostoru nekonečných zrcadlových místností, přičemž v některých užívá umělé světlo a formuje spektakulární environment. Důležitým prvkem její tvorby jsou psychologické účinky, které v rámci perceptivního uchopování ponechávám stranou.[241]

V instalaci *Fireflies on the Water* z roku 2000 [54] umístila do potemnělé místnosti, jejíž stěny pokryla zrcadly, stovky malých LED žárovek žluté, červené a modré barvy.[242] Její charakteristické puntíky, zachycené v tradičním médiu malby, proměňuje v třpytící se trojdimenzionální body, které užitím zrcadel znovu vrací do plochy. Tuto plošnou povahu mystifikují užitá zrcadla, která do plochy vnáší iluzi neuzavřeného prostoru. Účinek světlených objektů se odrazem v zrcadlech multiplikuje. Světelný prostor nás sleduje, přebírá nad námi kontrolu. Dematerializované světlo zprostředkované trojdimenzionálním zdrojem se zachycené v zrcadle odhmotňuje a přeměňuje v nehmotnou kopii.

Přestože nás vzniklý spektákl zrcadlících barev a světel pohlcuje a dematerializuje spolu s objekty, světlo se nikdy neodhmotní natolik, abychom nebyli schopni identifikovat jeho materiální zdroj v prostoru. Jeho úplné rozpuštění a splynutí světla s místem se stává doménou světelného obrazového prostoru.

2. 3. 4. 2. Světelný obrazový prostor Jamese Turrella

Světelný obrazový prostor je neodmyslitelně spjatý s Jamesem Turrellem, představitelem Light and Space movementu. Ve středu zájmu stojí vnímající subjekt s jehož percepcí manipuluje samotným světlem. Světlo se v jeho podání rozpouští po obvodu daného místa. Světelný prostor odkazuje k nám a skrze nás opět zpátky k sobě (vztah k subjektu bude podrobněji analyzován v další kapitole).[243]

---

[240] „*paintings, without beginning, without end, without form, without definition*…“ Lynn Zelevansky – Laura Hoptman, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968,* Los Angeles 1998, s. 180.

[241] Stranou zůstává především Lacan a jeho odkaz vážící se k tzv. „stádiu zrcadla“. Jedná se o jedno z formativních stádií, kdy dítě rozpozná samo sebe jako subjekt v zrcadle. Sebepoznání a obraz sebereprezentace je však problematický, neboť se obraz vlastního já zdá úplnější a motoricky schopnější, než ve skutečnosti je. Konstituuje tak ideální/chtěné já, k němuž bude subjekt směřovat celý život. Zmnožením zrcadel a multiplikací vlastního odrazu se podoba zachycená v zrcadle třístí. Subjekt se rozpadá na fragmenty. To mimo jiné ve své tvorbě Yayoi Kusama reflektuje. Psychologická linka je nejvíce patrná například v díle *Infinity Mirror Room - Phalli's Field* (1965), kde zrcadlovou místnost vyplnila falickými, měkkými předměty. Více v: Jo Applin, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room - Phalli's Field,* London 2012.

[242] David Bell, ‘The Beautiful Stars at Night’: The Glittering Artistic World of Yayoi Kusama, *New Zealand Journal of Asian Studies* 12, č. 2, 2010, s. 82.

[243] Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 32.

Oproti jmenovaným videoinstalacím Daniela Hanzlíka a Jany Bernartové dochází k posunu nejen v měřítku a rozptylu, ale i v otázkách světelného zdroje. Jeho přítomnost Turrell vědomě eliminuje. Zbavuje se tak poslední materiální složky. „*Nezajímalo mě vidění světelného zdroje – pouze jeho výsledná podoba v prostoru* (…) *Materiálem mohlo být světlo, ale percepce byla médiem.*“ Tím se vymezuje vůči tvorbě Dana Flavina, s nímž byl dáván do souvislosti.[244] Zájem od světelného zdroje a jeho místa v prostoru přesouvá k samotnému promítání světla a jeho psychologickým účinkům. Vytváří imediovanou situaci. Naše komplexní prostorová zkušenost je dematerializovaná, neboť jsme konfrontováni se zející prázdnotou. Vyloučením světelného zdroje v místnosti již nezbyl přítomen žádný trojdimenzionální objekt, na nějž bychom mohli fixovat svůj pohled. Napnutím monochromatického světla po celé výstavní ploše vzniká prázdný odhmotněný homogenní prostor, v němž mizí veškeré orientační body a objektovost. Monochromatická abstraktní malba modernistického období se světlem zbavila objektu a proměnila se v jednolitý destabilizující prostor světla.

2. 3. 4. 3. Světelný obrazový prostor v tuzemském umění

Nenarativní instalace rozpínajícího se umělého světla, které nás svým maximalizovaným formátem obklopuje, se u nás nerozvinuly do takových podob jako v zahraničí. Mimo interaktivní výstavy narativního dynamizovaného promítání světla[245] se z české scény nikdo abstraktním světlem v interiéru v tak velkém měřítku systematicky nezabývá. Nacházíme tak pouze ojedinělé případy. Jeden z nich, balancující na hranici zobrazivého a abstraktního umění, je projekce *Shift* (2005) [55] Daniela Hanzlíka a Pavla Mrkuse. Multimediální site specific projekt, kombinující vizuální stránku se zvukovou, proměňuje génia loci trnavské synagogy. Fotografie nočního města jsou abstrahovány a promítány po povrchu stěn za doprovodu asociativní zvukové stopy. Sémioticky zakódovaný prostor židovského svatostánku překódoval digitální zásah, který vytvořil nový typ prostředí spojující rituální architektonickou dimenzi s efemérní světelnou projekcí. Přesah v duchovním smyslu zde doplňuje přesah do virtuálního světa světelné projekce dynamizující statické zdi chrámu.[246]

Na rozdíl od Turrellových čistě nezobrazivých monochromů Hanzlík s Mrkusem pracují s fotografiemi města. My tak v reji světelných obrazů rozpoznáváme architektonické prvky převrstvující skutečnou architekturu synagogy. Rozpohybované fotografie se ale promítnutím

---

[244] „*I was not interested in seeing the source of light - only its result in space (…) The material may have been light, but perception was the medium.*“ Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 42.
[245] Výstava iMucha, promítání pohyblivých obrazů Vincenta van Gogha ve Fóru Karlín a jiné.
[246] *Pavel Mrkus a Daniel Hanzlík – Shift* (kat. výst.), text Anna Vartecká – Viera Levitt, Synagoga – Centrum súčasného umenia Trnava 22. 4. – 17. 6. 2005, s. 9.

po obvodu značně strukturované hmoty místa fragmentarizují a jejich referenční hodnota je zčásti kompromitována. Plošné médium fotky se dematerializuje a splývá s prostorem. Světelná změť sytě barevných paprsků obklopuje subjekt a pohlcuje ho.

Blíže Turrellovi se dostává Jana Bernartová instalacemi z cyklu *Tekuté krystaly RGB*. *Ultramarín extra blue* z roku 2017 [56] v Galerii Kaplička v Jablonci nad Nisou představuje její RGB model expandovaný do celého prostoru. Na podlahu Kapličky rozsypala 150 kg modrého pigmentu, doprostřed místnosti umístila notebook emitující stejnou numericky vzniklou barvu a celý interiér nasvítila modrým světlem. Rozpracovává zde možnosti reprezentace virtuální modré barvy R0G0B255, jejíž inkarnáty se proměňují v závislosti na jejich nosiči.[247] Vzniká zdánlivě homogenní světelné prostředí. Jednolitost prostoru narušuje pouze rozsypaný pigment, architektonické členění prostoru a zahrnutí notebooku ve středu místnosti, jehož ultramarín vyzařuje saturovanější odstín modré barvy. Protíná se tu linie tradiční rukodělné barvy (pigment na podlaze) a její virtuální překlopení do roviny číselných kódů. Linie materiálního se střetává s nemateriální podobou. Podobně jako Hanzlík a Mrkus zasahuje do duchovního prostoru konotujícího transcendentální významy, který virtuálně převrstvuje. Na místo krucifixu či svatého obrázku jsme konfrontování s technologickým aparátem. Kaplička svým skromným rozměrem ztělesňuje schránu uchovávající odhmotněný světelný jev.

V rámci světelného obrazového prostoru vstupuje Bernartová do prostoru projekcí *Možnost zobrazení* (2018, cyklus *Tekuté krystaly RGB*) [57] rok po instalaci v Jablonci nad Nisou. Zde pokryla stěny interiéru po celém obvodu videoprojekcí, zachycující nasnímaný akvamarínový pigment různými aparáty. Jak již bylo uvedeno výše, každé zařízení snímá a přenáší barvu jiným způsobem, a tuto rozdílnost nechává Bernartová vyznít na zdech místnosti, které proměňuje ve vibrující dynamickou formu.[248] Materialitu klasického pigmentu Bernartová přeformátovává do dematerializované podoby vrhaného světla. Naše vnímání barev je nejenom přehodnoceno jejich odhmotněním, proměňuje se i vlivem maximalizovaného měřítka, kdy na nás útočí ze všech stran pod 360°. Jelikož je projekce založená na diferenci přenášené barvy, odlišná strukturovanost výsledného výjevu a rozvrstvené místnosti nevytváří hladké jednolité prostředí. Přestože je barva světlem dematerializovaná, promítané povrchy svou hrubostí a

[247] Jinak modrou barvu zobrazuje notebook, promítané světlo na stěnách a rozsypaný pigment. Viz Průchová Hrůzová (pozn. 233), s. 9, 31-36.
[248] Text Veroniky Zajačíkové z oficiálních webových stránek Jany Bernartová, https://janabernartova.cz/exhibition/viewpossibility, vyhledáno: 28.8.2023.

zrněním stále percepčně vyvolávají materiální kvality. Jak uvádí Veronika Zajačíková: „*v plošném virtuálním prostředí monitoru jsme schopni zhmotnit objekty reálného světa*.“[249] Návaznost na materiál skutečného vnějšího světa brzdí proměnu světla na neforemnou nečleněnou (ne)hmotu. Nejvyšší svobodu získává světlo v jiném nezobrazivém módu ve spojitosti s jiným skupenstvím.

2. 3. 5. Světelná fantasma

Etymologie slova fantasma má své kořeny v antickém Řecku. Platon považuje fantasmata za jedno ze čtyř hlavních pojetí obrazu (image), které odkazuje k čemusi nereálnému, k optickému klamu, obrazu fantazie vytvořeného imaginací. Představuje tak obraz, určitou reprezentaci reality.[250] Jedná se taktéž o označení konotující něco tajemného, neuchopitelného, často v negativním slova smyslu (přelud, fantom, duch, přízrak). Ve španělštině pojem fantasma znamená „entitu bez těla“.[251]

Světelná fantasma představuje úzkou skupinu velice unikátních lumino-prací založených na vrhaném světelném proudu. Jejich jedinečnost spočívá v podkladovém materiálu. Zatím jsme v této kapitole analyzovali nestabilní světlo dematerializující jeho stabilní nosič. Labilita a stabilita, energie a pevná hmota. Tyto dichotomie nás jako subjekty držely v napětí.
V případě fantasmat dochází k umocnění nestabilní povahy světla jeho navázáním na efemérní, proměnlivou látku plynného a kapalného skupenství. Konstantní proměna a prchavost nasvícených nehmotných forem definuje tato díla. Dematerializace dosahuje nejvyšších hodnot. Stávají se entitou bez těla.

2. 3. 5. 1. Fantasma Magdaleny Jetelové

Výše popsané pokusy s barevným plynem Stanislava Zippeho ze 70. let jsou učebnicovým příkladem světelného fantasmatu. V současné tuzemské praxi jsou podobné počiny spíše ojedinělé. Výjimku představuje monumentální projekt *Zvrcholnění / Stalin* Magdaleny Jetelové a Kurta Gebauera z roku 2007 [58]. Současná sochařka a fotografka tematizuje proměnu prostoru a daných lokalit v rámci důsledků lidské aktivity a její tvorba zahrnuje

---

[249] Text Veroniky Zajačíkové z oficiálních webových stránek Jany Bernartová, https://janabernartova.cz/exhibition/viewpossibility, vyhledáno: 28.8.2023.
[250] S pojetím fantasmatu, jako obrazu vnitřních smyslů reprezentujících realitu, se setkáme například v díle Tomáše Akvinského, který jej převzal od Aristotela. Více k problematice: Alfred Leo White, The Picture Theory of the Phantasm, *Tópicos, Revista De Filosofía* 29, č. 1, 2013, s. 131-155.
[251] Sra. Carmen Villoro Ruíz, The Phantasm: from Narrative to Poetic Experience,in: *Psychoanalysis.today* (e-journal), https://www.psychoanalysis.today/en-GB/PT-Articles/Villoro-Ruiz152920/El-fantasma-De-la-narrativa-a-la-experiencia-poeti.aspx, vyhledáno: 29.01.2023.

práci s pestrou škálou materiálů (beton, dřevo, voda, fotografické médium, přírodní i umělé světlo a další) Neomezuje se pouze na trojdimenzionální práce, vytváří i kresby, v nichž zachycuje myšlenkové procesy doprovázející její tvorbu.[252] Právě světelnými zásahy (především prostřednictvím laseru, viz *Iceland project* z roku 1992) do volné krajiny v první polovině 90. let překonala dosavadní sochařský diskurz lokální scény a zajistila si místo na pomyslné mapě land artových umělců*kyní.[253]

Dematerializačním prizmatem světelného fantasmatu nahlížím na *Zvrcholnění / Stalin* (2007) [58]. S výtvarníkem Kurtem Gebauerem zaplnili konec Čechova mostu směrem na Letnou nasvícenou červenou mlhou z dýmovnice. Světlo nabylo podoby rozpínavého kouřového oblaku, jenž zcela pohltil vše, co mu přišlo do cesty. Neukotveně levitovalo v prostoru, který pojímalo do sebe. Světlo postrádající pevnou hranici, jež jako vše pronikající pulzující lumino-přízrak požírá své místo. Situováním instalace do venkovního prostoru zabraňovalo jakémukoliv hmotnému uzavření. Absolutní otevřenost nehmotného objemu se nám promítala v prostoru.[254]

Velice výjimečným světelným projevem se stává utilizace laserových paprsků v umělecké praxi. Světelný zdroj emituje koherentní, monochromatický proud světla a na místo rozptylu se jas koncentruje v jasně definovaných liniích. Sestrojení prvního laseru se datuje do roku 1960 (Theodore Maiman, USA) a v umělecké praxi nachází užití již ke konci 60. let.[255] V Československu byl do provozu uveden poprvé v roce 1962.[256] Manipulace s laserem v tuzemském prostředí byla limitovaná jeho nedostupností. Omezoval se na lékařskou praxi a umělci*kyně hledali cesty, jak přítomnost laseru napodobit.[257] Stanislav Zippe například od 70. let navozoval specifické estetično laserových paprsků za pomocí natažených UV vláken (více v první kapitole). Počátek 90. let pak přinesl rozšíření technik laseru mimo lékařské prostředí, kdy s ním začala v rámci *Iceland Project* (1992) a *Atlantic Wall* (1994-1995)

---

[252] *Magdalena Jetelová: Dotek doby* (kat. výst.), text Milena Kalinovská et al., Národní galerie Praha 17.3. – 3.9. 2017, s. 17.
[253] Ibidem.
[254] Této performanci předcházel projekt Značení rudým kouřem z let 1983 – 1985 [59] realizovaný v místech jejího ateliéru v Tiché Šárce. Jednalo se jak o urbánní/land artové akce, tak i vysílání kouře přímo z ateliéru. Rudý kouř unikal z otevřených oken a rozpínal se v městském prostoru. Barevná sytě červená dýmovnice zde vystuppovala bez světelné složky. Ibidem, s. 53.
[255] Více k vývoji laseru a jeho užití: Jeff Hecht, Short history of Laser development, *Applied Optics* 49, č. 25, 2010, s. 99-122.
[256] Jiří Valoch, Tvůrce českého laseru a další, Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), Orbis fictus. Nová média v současném umění, Praha 1995, s. 91.
[257] Viz Kalinovská (pozn. 252), s. 184.

pracovat Magdalena Jetelová.[258] Zaměřím se nyní na *Iceland Project* [60] jako na světelný zásah do islandské krajiny, stojící na pomezí světelného objektu a světelné fantasmaty.

Iceland Project z počátku 90. let vytváří novou krajinnou zkušenost za pomoci laseru, který se vinul přírodou a sledoval trasu zemských desek. Reagoval tak přímo na konkrétní kvality místa, které vizuálně vytahoval napovrch. Performance proběhla bez přítomnosti diváků*aček a zprostředkovala se nám skrze fotografický cyklus.[259] Laser ze své podstaty vykazuje absolutní dematerializaci. Nepotřebuje nutně žádný podkladový materiál, k němuž by se upínal a funguje na principu surového, autonomního světelného záření. Z hlediska jeho percepce se výrazně uplatňuje jak vizuální, tak taktilní uchopování. „Řezaností" jasných linií ho opticky můžeme vnímat podobně jako světelný objekt, jako určitou iluzi stabilního materiálu, který vstupuje do prostoru. Ve spojení s taktilní složkou percepce (kdy laser hmatem necítíme, neboť je imateriální) dochází k poupravení této informace. Domnělá pevnost materiálu je narušená a paprsky vnímáme dematerializovaně. Laserové paprsky však vždy udržují danou kresebnou linii, čímž se vzdalují vizuální neuchopitelnosti a labilitě rozpínajícího se plynného skupenství kouře a mlhy. Z toho důvodu stojí pouze na pomezí fantasmatu a plně se jím nestávají, ačkoliv hmotné tělo postrádají.

2. 3. 5. 2. Fantasma Olafura Eliassona

Mlhu v různých podobách hojně užíval ve své tvorbě i Olafur Eliasson jako jeden z prostředků k destabilizaci subjektu. Přírodní imateriální fenomény konstruuje často za pomocí technologií (*Waterfall,* 2016). Jak poznamenává Daniel Birnbaum „*vše bylo součástí určitého stroje.*"[260]

Pozoruhodná je jeho vodní fantasma *Beauty* z roku 1993 [61]. Instalace operuje na syntéze vodní a světelné složky, která v reálném čase nechává vznikat duhu. *Beauty* akcentuje svou imaterialitu, skrze níž se formuje vizuální zážitek, který vnímáme.[261] Vodní páru dopadající ze stropu prosvětluje silné umělé světlo vrhané svrchu, vrcholící v podobě duhy. Přírodní úkaz Eliasson přenáší do uzavřeného interiéru galerijního prostoru a zprostředkovává nám ho v umělé, sterilní formě. Světlo percepčně aktivizuje nejenom naše vnímání v podobě dané

[258] Viz Kalinovská (pozn. 252), s. 184.
[259] Viz Kalinovská (pozn. 252), s. 17.
[260] „*everything was part of some sort of machine*." Z rozhovoru Daniela Birnbauma s Olafure Eliassonem, Viz Birnbaum – Grynsztejn (pozn. 193), s. 10.
[261] Katrine Annesdatter-Madsen, Seeing Relation: The Perceptual Event in Olafur Eliasson's Art, in: Bodil Marie Stavning Thomsen – Jette Kofoed – Jonas Fritsch (edd.), *Affects, Interfaces, Events*, Lancaster & Vancouver 2021, s. 186-187.

světelným zdrojem (v tomto případě čistě bílé barvy), ale svým spojením s vodou se samo stává jakýmsi umělcem, vytvářejícím abstraktní barevný jev. Vzniklý fotometeor se neuzavírá do žádné fixní formace, pluje skrze vodní složku a mění svou intenzitu a barevné schéma v závislosti na pohybu návštěvníků*ic. Duha se vyjevuje až v určité vzdálenosti a úhlu pohledu přítomného člověka. Dílo ho tak vyzívá k pohybu. Jak uvádí sám Eliasson, díky zkušenosti s *Beauty* si uvědomil klíčovou úlohu subjektu v otázkách tvorby.[262] Podobně jako *Zvrcholnění / Stalin* (2007) [58] pohlcuje subjekt, který do něj vstoupí a činí z něj svou součást. Světelná fantasmata nemají žádná vlastní hmotná těla, pouze ta, která do sebe absorbují.

2. 4. Závěr kapitoly

Konceptuální teorie dematerializace a pojetí umělého světla jako výtvarného média

Lucy Lippard hovoří o umění, jež „*nedává důraz na materiální kvality*.“[263] Ačkoliv konceptuální pojetí vychází z jiného teoretického podhoubí a vymezuje se proti „objektovosti“ (*objecthood*) umění, po formální stránce toto naléhání na redukci materiální povahy odpovídá všem světelným praktikám ve výtvarné praxi. Pokud si jako hlavní myšlenku stanovím dematerializaci, přirozeně si jako materiál zvolím světlo. Zatímco dematerializace v případech popsaných Luci Lippard probíhá odklonem od estetických kvalit, jsme stále většinou konfrontovaní s fyzickým předmětem. Světelná díla uplatněním specifických estetických prvků (umělá světelná složka) odhmotňují samotný fyzický objekt, rozpíjejí jeho kontury a činí ho z hlediska naší percepce nestabilním. Nejblíže konceptuálnímu pojetí „anti-objektovosti“ se dostává James Turrell absolutní eliminací objektu ze své tvorby v tzv. „ganzfeld“ prostoru, kde nechává vyznít čistou imaterialitu světla.

Ve snaze redefinovat umělé světlo jako médium jsem vyšla z pojetí Clementa Greenberga (médium jako umělecká disciplína vyjevující svou esenci skrze imanentní kvality)[264] a Marshalla McLuhana (médium jako extenze lidského těla formující své vlastní poselství).[265] Na umělé světlo z hlediska problematiky média nahlížím jako na unikátní typ nehmotného materiálu, který po aplikování teorie remediace (Jay David Bolter a Richard Grusin),[266] dokáže proměňovat a aktualizovat stávající média (ve smyslu uměleckých disciplín: socha a obraz).

---

[262] Viz Birnbaum – Grynsztejn (pozn. 193), s. 22.
[263] „*deemphasis on material aspects.“* Viz Lippard (pozn. 156), s. 5.
[264] Viz Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem – antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha 1998, s. 35-42.
[265] Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Praha 2011.
[266] Jay David Bolter - Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.

Svou transcendentální kvalitou jasu (ve smyslu přesahu) pak umožňuje onu dematerializaci objektu.

Úrovně světelné dematerializace

Přestože nelze úroveň dematerializace exaktně měřit, perceptivně můžeme na základě zvolených faktorů (poměr světla a jiné matérie, vazba světla na světelný zdroj, vztah díla k prostoru a ploše) vytvořit určité časově nelineární spektrum a po něm se horizontálně pohybovat. Na základě těchto vztahů definuji 5 základních sfér: světelná socha, světelný objekt, světelný obraz, světelný prostor (sochařský a obrazový) a světelná fantasma. Může se zdát, že diferencováním těchto okruhů sleduji modernistickou greenbergovskou linku, avšak nestabilní povaha světla často přesahuje hranice disciplín a kompromituje jejich zdánlivou „čistotu". Vytyčené faktory tudíž slouží spíše orientačně, neboť striktní odlišení a definice světelná složka nerespektuje.

Světelná socha

Světelná socha vykazuje nejnižší úroveň dematerializace, jelikož její součást netvoří pouze světelný zdroj (který je fyzicky přítomný uvnitř předmětu), ale i jiný materiální nosič (sklo, kov). Multimediální syntéza konstruuje jasnou trojdimenzionální formu v prostoru, kterou umělé světlo částečně dematerializuje. Mnoho příkladů světelných soch ze současnosti[267] se formálně přibližují minimalistickým dílům, avšak s tím rozdílem, že je percepčně nevnímáme celistvě (jako jeden jediný tvar), nýbrž rozčleněné na heterogenní části, což souvisí s navázáním světelného zdroje na jiný materiál. Světlo tak na místo scelení vizuálního jevu sochu opticky rozbíjí a diferencuje.

Světelný objekt

Světelným objektem se dostáváme na pomezí mezi jasnou trojdimenzionální formou a druhým obrazovým rozměr. Eliminováním nánosů všech hmotných materiálů dochází k ponechání pouhého světelného zdroje, který se stává jediným tvárným prvkem výsledné formy. Ta osciluje mezi pevnou hmotou zdroje a imateriální energií světelného jasu, jenž překračuje svou schránku a ztrácí se v prostoru. Vzniklé napětí tvoří jednu z konstitučních kvalit světelných objektů. Analyzovaná díla již sdílí podobné estetické charakteristiky jako minimalistická tvorba, kterou vnímáme v rámci jednoho homogenního tvaru. V návaznosti na esej Donalda Judda Specifické objekty (Arts Yearbook, 1965) vykresluji spřízněné tendence (většinou jednoduchá

[267] Daniel Hanzlík, *Shift*, 2006; Olafur Eliasson, *1m3 light*, 1999; Milan Houser, *Koule 1*, 2001.

geometrická forma, objekty s námi sdílí prostor a čas, perceptivně dílo vnímáme jako jeden tvar, konkrétní pozice subjektu je klíčová, světlo jako substituce barvy povrchu), a naopak tendence rozdílné (ne vždy je proces tvorby a finální předmět motivován snahou o depersonalizaci a sebereferenci, ne vždy musí nabývat jednoduchých geometrických forem, ačkoliv tak většina činí) napříč světelnými objekty. K přemostění dichotomie sochy a obrazu dochází do určité míry negováním prostorových kvalit objektu, kdy, v závislosti na jeho manipulaci s hmotou a situováním, můžeme objekt číst více jako dvoudimenzionální obraz.[268]

Světelný obraz

Ve světelném obraze na sebe bere promítané světlo podobu remediované dematerializované malby. Plošnost a obnažení světla v jeho autonomii ve vztahu ke zdroji (který již není vnitřní součástí) definují tyto lumino-práce. Promítáním skrze prostor na plochu se zbavují veškerých materiálních kvalit. Emitované světlo a jeho zdroj tvoří dvě separátní entity komunikující mezi sebou. Dialog může být veden imediativně (zdroj světla je v našem zorném poli potlačen za účelem docílení nerušeného vnímání promítaného jevu), či hypermediativně (zdroj zůstává v prostoru fyzicky přítomný, zdůrazňuje vykonstruovanost situace). V tuzemském prostředí se světelným obrazem nejvíce pracuje Daniel Hanzlík,[269] kde se především v případě videoinstalace *Eclipsis* (2020-2021) setkáme s fenoménem, který nazývám „dvojí rámování". Vycházeje z myšlenek Jacquese Aumonta uvádím, že světelné obrazy sice postrádají materiální rám, přesto svou koncentrovaností utvářejí dematerální ohraničení. Světelný jas z rámu uniká v podobě slabých proudů světla a iluminuje danou místnost po celém obvodu. Sám prostor pak představuje druhý rám(ec), ohraničující celkovou světelnou hmotu.

Specificky pojímá barevný obraz Jana Bernartová, kde v hypermediovaných instalacích obrací pozornost k otázce digitální barvy.[270] Jestliže jsem výše zmiňovala dematerializovanou malbu, Bernartová zdůrazňuje roli dematerializované barvy, jež je numericky namíchaná, a skládá se tak z různých číselných hodnot v RGB schématu. Barvu pak nechává promítat na zeď, čímž její imateriální digitální povahu zesiluje. S digitálním obrazem se váže postava Stanislava Zippeho, který od 90. let nechával počítačový program generovat barevné obrazce. Na rozdíl od Hanzlíka

[268] Václav Cigler, *Světelná krychle*, 2012; Pavel Korbička, *Krychle,* 2019) nebo v ploše jako obrazové médium (Václav Cigler, *Dotyk*, 2017; Václav Cigler, *Davidova hvězda*, 2010; Pavel Korbička, *světelné diagonály*, 2019; Dan Flavin, *the diagonal of May 25, 1963*, 1963.
[269] *Eclipsis*, 2020-2021; *Sluneční hodiny*, 2018.
[270] *Tekuté krystaly R0G0B255*, 2016-2017.

a Bernartové situuje obrazy do potemnělého prostoru, který dynamické světelné obrazce ozařují.

Světelný prostor

Světelný prostor představuje nejkomplikovanější kategorii, neboť rozvíjí podoby světelných trojdimenzionálních děl (světelný sochařský prostor), nebo obrazů (světelný obrazový prostor). V obou případech jsou světelné dematerializující účinky maximalizovány. Buďto expandují *do* prostoru (sochařsky), či se rozpínají *po* povrchu prostoru (malířsky).

Mezi první skupina jmenuji *Světelné pole* (2017-2018) Václava Ciglera a infinity rooms Yayoi Kusami.[271] Světelné útvary v prostoru expandují a strukturují ho. Často dochází ke vzniku prostoru na druhou (prostor2), kde mimo prostor výstavní síně konstruují i svůj vlastní prostor uvnitř dané místnosti, do nějž můžeme vstoupit a nechat se pohltit světlem.

Světelný obrazový prostor pak ztělesňuje jednu z nejintenzivnějších forem dematerializace, neboť zbavuje promítané světlo jasné hranice (prvního rámu) a nechává jím iluminovat celý prostor. Prostředí, v němž je světelná složka dovedena do maxima, najdeme u Jamese Turrella, kde monochromatické světlo „klouže“ po celém povrchu, díky čemuž dociluje neutrálního, prázdného prostoru.[272] Na české výtvarné scéně se takto senzoricky deprivovaná prostorová situace neobjevila. Nejblíže k ní má instalace *Ultramarín extra blue* (2017) Jany Bernartové, kde nechává heterogenní prostor Galerie Kapličky opticky scelit modrým světlem. Dominantou celé site specifik instalace se stává opět fenomén digitální barvy, kterou nám umělkyně zprostředkovává v různých inkarnátech (projekce na stěně, drcený pigment rozsypaný na zemi, saturovaná defaultní modř obrazovky). Prostor „malířsky“ ovlivňuje ještě v instalaci *Možnosti zobrazení* (2018), v rámci níž výstavní síň proměnila na promítací plátno odlišně strukturovaných modrých odstínů nasnímaných různými aparáty. Na podobném principu operuje projekce *Shift* (2005) Daniela Hanzlíka a Pavla Mrkuse, v níž abstrahovanými fotografiemi převrstvily prostor trnavské synagogy, který nás zachytává ve víru světelných rozpohybovaných výjevů.

[271] *Fireflies on the Water* z roku 2000.
[272] Jako příklad zmiňuji *Perfectly Clear* z roku 1991.

Světelná fantasma

Poslední skupinu tvoří velice unikátní světelné projevy. Na rozdíl od předchozích děl se světlo vždy přimykalo k jednoznačně pevnému, stabilnímu materiálu.[273] Fixace na pevný materiál neumožňuje jeho absolutní emancipaci. Přestože například promítané světlo zcela postrádá materiální kvality, přichycením na stěnu se nám vizuálně materializuje. Jeho existence je na podkladovém materiálu závislá, a svým stabilním charakterem neumožňuje světlu plně rozvinout svůj neuchopitelný potenciál. Ten se umocňuje v podobě světelného fantasmatu, kdy je světelný proud vrhaný na efemérní plynné či kapalné skupenství.[274] Tím dosahuje dynamické, nespoutané formy bez jasných hranic rozpínající se v prostoru, jež do sebe absorbuje místo a veškeré objekty a subjekty obývající ho. Mezi hraniční jevy pak zmiňuji užití laseru v tvorbě Magdaleny Jetelové na počátku 90. let,[275] kdy „materiálnost" z hlediska vizuálních dat řezaných linií, a jejich imateriální povaha v rámci taktilního vnímání vytváří napětí na pomezí fantasmatu.

[273] Výjimku může tvořit sklo (Václav Cigler), které však také představuje pevnou hmotu, ačkoliv opticky velmi proměnlivou.
[274] Magdalena Jetelová – Gurt Gebauer, *Zvrcholnění/Stalin*, 2007; Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993.
[275] *Iceland Project*, 1992.

3. Tělesná zkušenost a percepce světla

„*Co vidíte, je to, co vnímáte, cítíte a myslíte.*“[276]

Pozornost nyní plně obracím k subjektu. Tomuto okruhu dominuje fenomenologická metoda subjektivního primordiálního těla ražená Mauricem Merleau-Pontym. K interpretaci percepčního procesu přistupuji s ohledem na konkrétní pozici těla subjektu v dané prostorové situaci. Rozbor destabilizačních a dezorientačních účinků světelných instalací (z českého prostředí konkrétně v tvorbě Pavla Korbičky) je již v odborné literatuře bohatě zastoupen, zaměřuji se proto na mezery v percepci patrné u meditativně laděných děl, umělého světla v obecné rovině a u destabilizačních faktorů neprobádaných světelných fenoménů.

3. 1. Tělo v interakci se světelnou instalací

Všechny výše interpretované projevy napříč procesem světelné dematerializace spojuje aktivní zájem o percepci recipientů*ek, z něhož vychází následná forma a obsah. „*Hodnota zprostředkovaného závisí na intenzitě vnímání a způsobu vyjádření*.“[277] S tímto výrokem Václava Ciglera můžeme ztotožnit všechny uvedené tendence. Specifická povaha světelných instalací intenzivně aktivizuje člověka a bazíruje na jeho existenci uvnitř děl, na jeho kognitivní participaci s nimi.

V předchozích kapitolách byla více akcentovaná úloha zraku, jakožto primárního receptoru na úkor dalších smyslů a psychologických účinků. Jak uvádí Jan Patočka „*ze všech smyslových oblastí je oblast zraku nejširší a ze všech smyslových úkonů je vidění nejspontánnější, nejsvobodnější.*“[278] Jak se zrak pojí s celkovou tělesností, jakou roli hraje pohyb, komplexní percepce a psychologické jevy?

3. 1. 1. Výtvarné umění a jeho fenomenologická báze

Zlom v pojímání subjektu jako od sebe oddělitelných, atomických částí přináší fenomenologie primordiálního těla Maurice Merleau-Pontyho.[279] Rozvíjejíc dědictví Edmunda Husserla a

[276] Viz Šindelová – Deverová (pozn. 127), s. 32.
[277] Ibidem, s. 11
[278] Jan Patočka, *Umění a čas I*, Praha 2004, s. 11.
[279] Jedná se (mimo jiné) o tělo, kde ještě nedošlo k roztříštění percepce na jednotlivé smysly. Subjekt tak vnímá celistvě, nikoliv na bázi konkrétních, izolovaných smyslů. „*These distinctions between touch and sight are unknown in primordial perception. It is only as a result of a science of the human body that we finally learn to distinguish between our senses*.“ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*), Northwestern University Press 1992, s. 15.

Martina Heideggera překonává své předchůdce a dává důraz na tělesnost a její aktivní roli ve světě. „*Vlastní tělo je ve světě, podobně jako je srdce v organismu: neustále udržuje naživu podívanou…*“[280] Kritikou empirismu a intelektualismu smazává distanc mezi objekty ve světě a subjekty zakotvenými v něm.[281] Subjekt je přítomen ve světě, který ho obklopuje, je s ním spojen a skrze „žité tělo“ ho zakouší, obývá a získává informace.[282] Stává se jakousi propustnou membránou, jež v recipročním vztahu komunikuje se světem. Filosofie Merleau-Pontyho se vyznačuje překonáváním dichotomií (objekt a subjekt, tělo a duše, vnější a vnitřní) a utvářením jednoty. Objekt a subjekt splývají v jedno, tělo už není pouze předmět pasivně přítomný mezi dalšími předměty. Duše nepředstavuje nehmotnou entitu odlučitelnou od těla, ale *je* tělem. Naše smysly taktéž nefungují izolovaně, ale na bázi tzv. synestezie, tudíž spolu navzájem komunikují a utváří jednotu.[283] Pro vnímání se stává klíčové lidské měřítko, tělesné vektory a dynamismus těla pohybujícího se v prostoru. Senzomotorickým tělem se přibližujeme k předmětům a poznáváme je.[284]

V jednom odstavci nelze obsáhnout celkovou myšlenkovou trajektorii Merleau-Pontyho, není to ani mým cílem. Nás bude zajímat aplikování konkrétních aspektů jeho myšlení a jejich rozvíjení v uměleckém prostředí světelných prací, které podněcují nové percepční možnosti, a které, slovy Pavla Korbičky „*fyzicky zakoušíme skrze prostorový světelný vjem*.“[285] V rámci snazší orientace v poněkud komplikovaném poli nastíním nejprve obecné charakteristiky vnímání děl fenomenologickou optikou, a posléze přistoupím k vybraným dílům, kde obecné rysy konkretizuji.

---

[280] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, Praha 2013, s. 255.
[281] Empirismus uvažuje o světě jako o objektivním, fixním environmentu operující na jeho determinovanosti a oddělenosti od subjektu. Intelektualismus pak smýšlí o světu jako o čisté a absolutní rozumové konstrukci vědomí. Martin Pulido, “An Entirely Different Kind of Synthesis”: Reflections on Merleau-Ponty’s Analysis of Space in the Phenomenology of Perception, *Aporia* 20, č. 1, 2010, s. 28.
[282] „*Právě svým tělem rozumím druhému, podobně jako svým tělem vnímám „věci“*.“ Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 236.
[283] Synestezie označuje děj, kdy stimulace jedné smyslové oblasti vyvolá vjem v jiné smyslové oblasti. Nejčastěji se hovoří o chromatické synopsii (barevném slyšení) = schopnosti vidět zvuk jako barvu. Tento termín razí ve spojitosti s Merleau-Pontym David Ekdahl: David Ekdahl, Holism in perception – Merleau-Ponty on senses and objects, in: *TIDskrift* VII, prosinec 2015, s. 24. Tato senzorická jednota těla odpovídá pojetí primordiálního vnímání, s kterým Merleau-Ponty pracuje.
[284] Merleau-Ponty popisuje pohyblivou složku jako integrální tělesnou schopnost (ať už jde o pohyb ruky natahující se po jablku, pohyb naší sítnice, naklonění hlavy za účelem dosažení lepšího poslechu atd.) Používá konkrétně termín „hybná intencionalita“ pro popsání motorických možností těla během procesu vnímání. Důležitou roli pak představuje tzv. „virtuální tělo“ jako suma možných tělesných pohybů a akcí. Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 129-130, 181.
[285] Viz Kesner (pozn. 211), s. 11.

Odezva textů Merleau-Pontyho (především Fenomenologie vnímání, 1945, 1962 – anglický překlad) se projevila nejprve v minimalistických dílech 60. let. V rámci těchto tendencí byl Merleau-Ponty vnímám jako „*ústřední filosof minimalistického umění*.“[286] Minimalistické objekty se vyskytují jako předměty ve světě, které díky reálným prostorovým vazbám a časové dimenzi interagují s naším tělem a otevírají se před subjektem ve vzájemném vztahu. Dalo by se říci, že na nás a naše zapojení spoléhají a jejich existence tak závisí na aktivním publiku.[287] Pohybem skutečným prostorem, jenž s námi minimalistické objekty sdílí, je percepčně uchopujeme skrze aktivní tělo. Objekty se nevydělují z galerijního prostoru a nepodněcují myšlenkové překročení člověka z jeho místa do místa objektu, ale naopak stimulují jeho prostorovou orientaci v dané lokalitě a aktivizují uvědomování si své tělesnosti v konkrétní časově podmíněné situaci. Důraz na materiálnost, na fyzickou přítomnost objektu v prostoru umožnila subjektu propojit se s dílem v temporální a prostorové dimenzi. „*V tomto autonomním objektu, jsou na něm* (pozn. estetické podmínky) *spíše závislé a existují jako nefixované variabilní, které získávají svou specifickou definici v určitém prostoru a světle a ve fyzickém zorném bodě diváka. Pouze jeden aspekt práce je nezprostředkovaný: chápání „gestatlu“.*[288] Jednoduchost geometrické formy, a z ní vycházející jednota díla, předjímá specifické umístění jak objektu, tak subjektu, které se stává kritické pro vnímání výtvarných kvalit. „*Rovněž stojící trám není totéž jako trám ležící.*“[289]

Tvarovou simplicitu komplikuje světelná složka svou dynamickou, imateriální povahou. Toho si všímá Craig Adcock při komparaci minimalistických objektů a světelných děl Jamese Turrella, které vnímáme jinak.[290] Jak uchopuje tělo něco tak nestabilního a transcendentálního jako je světlo? Nabízí se nám přirovnání světla k analogii s medem, kterou zmiňuje Merleau-Ponty v jedné ze svých přednášek v roce 1948, kde se věnuje vnímaným věcem a jejich kvalitám. Pokud se snažíme rukou uchopit med „*nejenže se vymaní, jakmile se mu pokusíme*

[286] James Meyer (ed.), *Minimalism*, New York – Londýn 2010., s. 30. Fenomenologie Merleau-Pontyho nebyla jediným teoretickým zdrojem poznání a inspirace. Minimalismus často kombinoval gestalt teorii (z níž vycházel i samotný Merleau-Ponty) s filosofií Ludwiga Wittgensteina. Srov. Hal Foster et al., *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 537-538.

[287] Můžeme tvrdit, že každé umělecké dílo potřebuje pozornost subjektu, aby mohlo existovat. Každé dílo pak předjímá svého diváka*ačku a konstruuje publikum. Toho si všímá a popisuje například Wolfgang Kemp v knize *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik,* Berlín 1992. Minimalistická díla přítomnost subjektu, živého těla, zdůrazňují a koncipují ho v rámci lidského měřítka a tělesných vektorů. Lumino-díla tuto zaujatost subjektem přebírají. James Turrell jako výtvarné médium uvádí často právě samotný akt percepce. Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 42.

[288] Robert Morris, Poznámky o sochařství, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art*, Praha 1982, s. 366.

[289] Viz Morris (pozn. 288), s. 367.

[290] Více v: Craig Adcock, *James Turell. The Art of Light and Space*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990.

vnutit tvar, ale navíc převrací role a zmocňuje se rukou toho, kdo se pokoušel jej zmocnit.“[291] Podobně i světlo nám protéká mezi prsty a vzdoruje naším pokusům o formální zkrocení. Vždy ho vnímáme v relačním smyslu. Pojí se s prostorem, otiskuje se do něj, váže se na objekty, ozařuje je a proměňuje, přichytává se na nás a vtahuje nás do sebe. Gernot Böhme uvádí jako jeho fundamentální, fenomenologickou kvalitu *jas* (*Helle*). Když jsme konfrontováni se světelným jevem, jas předchází barvu, formu a objekt a tvoří základ naší percepce.[292] Nemůžeme se však spokojit s pouhým uzávorkováním jasu jako esence světla, neboť bychom tím světlo nevnímali, pouze definovali.[293] Jas světla vyjevuje jeho míru transcendence, jež kompromituje tvar, který se mu „*pokoušíme vnutit*“ a z nějž uniká a ovládá vzniklou situaci. Od jasu se odvíjí jeho další kvality, které ale nevnímáme izolovaně, jednotlivě, ale jako splývající fenomén, jenž vyjadřuje svůj světelný způsob bytí a jeho chování vůči světu a tělu subjektu.[294] Percepce světla však nevykazuje takovou schopnost unifikace jako předměty analyzované Merleau-Pontym (například med, ačkoliv může měnit formu i skupenství, zachovává si svůj vztah ke světu a tělu). Veškeré kvality světla (intenzita jasu, tvar, barva, měřítko a jiné) se nám dávají v relaci k jeho zdroji či jinému nosiči. Vytváří specifické vztahové situace. „*Umění je událost vztahů, událost dvojvztahů a jejich vyhodnocení*.“[295] Jiná bude naše reakce na Ciglerovo *Světelné pole* (2017-2018) [52], než na Turrelův „ganzfeld“ [29], což nás přivádí k dalším nuancím ovlivňující naší percepci: prostorové vnímání.

Prostorová orientace věcí silně ovlivňuje naše vnímání prostoru, objektů a našeho těla. V minulé kapitole jsem ve vztahu k prostoru zmiňovala jeho apriorní postavení, od nějž se odvíjí naše vnímání světa v myšlení Immanuela Kanta. Ten se se svým pojetím blíží k fenomenologii, k apelu na prostorovou orientaci těla, jak uvádí v Kritice čistého rozumu (1781): „*O prostoru, o rozprostraněných jsoucnech atd. můžeme tudíž mluvit jen z hlediska člověka. Nevezmeme-li v úvahu subjektivní podmínku, která jediná činí vnější názor možným, totiž že můžeme být předměty afikováni, neznamená představa prostoru vůbec nic*.“[296] Merleau-Ponty diferencuje Kantův univerzální prostor a pracuje s ním skrze vektory a pohyb lidského

[291] V popisu medovosti vychází Merleau-Ponty z knihy J.P. Sartra *Bytí a nicota* (1943), který med přirovnává k psí věrnosti, která se nám sice dává, ale za onou poslušností se skrývá přivlastnění držitele drženým. Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha 2008, s. 26.
[292] Viz Böhme (pozn. 175), s. 10.
[293] Zde vycházím z analogie stolu, kterou uvádí Merleau-Ponty v jedné ze svých přednášek. Při popisu stolu oproštěného o jeho konkrétní charakteristiky, nedochází k jeho vnímání, ale spíše k obecné definici. Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 291) s. 94.
[294] Ibidem, s. 27 – 28.
[295] *Václav Cigler/Michal Motyčka. Prostor člověka* (kat. výst.), texty Jana Šindelová , Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 21.6. – 15.9. 2019, Litoměřice 2019, s. 5
[296] Viz Kant (pozn. 237), s. 59.

těla (nahoře a dole, vpravo a vlevo, blízko a daleko) jako s „prostorovou situací“. Díky těmto směrům (spjatých s prostorovostí těla) jsme schopni vnímat a orientovat se ve světě.[297]

Nejenom obývání prostoru subjektem ovlivňuje percepci, i rozmístění jednotlivých objektů se podepisuje na našem uchopování těchto jevů. Objekty mezi sebou komunikují a tato komunikace závisí na jejich naaranžování v prostoru. Tím vzniká systém, jenž objekty formují, a v němž je vnímáme.[298] Percepcí podmíněnou prostorovým uspořádáním se zabývá Rosalind Krauss v eseji Sense and Sensibility (1965), kde, mimo jiné, analyzuje *3 Ls* Roberta Morrise z téhož roku [62]. Tři identické geometrické formy Morris vystavil v odlišných pozicích. „*Vnímaný tvar jednotlivých částí samozřejmě závisí na orientaci L-forem v prostoru, který sdílí s naším tělem.*“[299] Identičnost objektů se jejich disparátním situováním tříští (horizontálně položenou L-formu budeme vnímat v rámci působení její těžkosti a stability ve vztahu ke gravitaci, oproti vertikálně vztyčenému, a tím odlehčenému a labilnímu tvaru). Každý objekt představuje svou vlastní „prostorovou situaci“, která se odvíjí od našeho těla v prostoru a od vztahu mezi jednotlivými částmi.

Nyní zpátky ke světlu. Stejně jako v minulé kapitole hrála diference mezi plochou a prostorem důležitou roli, i zde se promítne v rámci odlišného procesu uchopování těchto jevů. Rozdíly v pojímání se na teoretické bázi váží k vyvrácení neutrálnosti vnímaných věcí. Každá věc, dle Merleau-Pontyho „*symbolizuje určité chování*.“[300] Světlo ze své proměnlivé, nekonzistentní, transcendentální podstaty představuje komplikované percepční pole, které nás může senzoricky deprivovat, či zahlcovat. Jeho podoba pak odkazuje k různým povahám subjektu a k jeho chování (máme instalace, jež jsou poklidné a umírněné, jiné prudce invazivní a nepřátelské).[301] Vždy jsme však (jak říká Václav Cigler) světelnou instalací dráždění: „*…celý svět je světem vztahů a z toho plynoucího napětí jako důsledek smyslového nebo rozumového podráždění…*“[302] V interpretaci rozličné míry a podoby podráždění si nyní pomůžeme

---

[297] Merleau-Ponty se uchyluje ke zkoumání výjimečných experimentů s vychýleným retinálním vnímáním (Strattonův experiment s překlopeným obrazem, Wertheimerův experiment, kde subjekt vidí prostor, jenž obývá, pouze jako odraz v zrcadle nakloněný vertikálně o 45 stupňů) Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 301-310.

[298] Merleau-Ponty tento fenomén rozvíjí na příkladu vnímání lampy na stole, kterou vidí z určitého úhlu, a která se k němu odvrácenou stranou „dívá“ na krb, s nímž vyváří prostorovou komunikaci. „*Určitý předmět tedy mohu vidět v té míře, v níž předměty utvářejí systém či svět a v níž každý z nich rozmísťuje ostatní předměty okolo sebe jako pozorovatele svých skrytých aspektů a jako záruku jejich setrvalosti*.“ Ibidem, s. 102.

[299] „*The experienced shape of the individual sections depends, obviously, upon the orientation of the Ls to the space they share with our bodies*.“ Rosalind Krauss, Sense and Sensibility, in: James Meyer (ed.), *Minimalism*, New York – Londýn 2010, s. 256.

[300] Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 291), s. 28.

[301] Ibidem.

[302] Viz Šindelová, Václav Cigler/Michal Motyčka. Prostor (pozn. 295) s. 5.

vytyčením různých pozic, které obýváme v rámci světelných projevů, a které podněcují odlišné tělesné zapojení, tudíž i odlišné vnímání.

3. 1. 2. Fyzické tělo vně světelných instalací

V těchto situacích se můžeme pohybovat na okraji díla, kroužit po jeho obvodu a fyzicky nevstupovat dovnitř. Jedná se o práce, které nevytváří skutečný prostor, do nějž bychom mohli fyzicky vstoupit. Subjekt se tak nachází vně objektu/obrazu, přestože s ním sdílí daný prostor. Na tomto principu operuje většina solitérních trojrozměrných prací založených na plném tvaru a hmotě (Ciglerova *Světelná krychle*, 2012 [38]; Pešánkovy plastiky) a specifické obrazy promítaného světla na plochu, které nás sice svým jasem přesahují, ale nedochází ke skutečnému pohybu těla dovnitř (Hanzlíkovy *Sluneční hodiny*, 2018 [44]; *Tekuté krystaly R0G0B255*, 2016-2017 Jany Bernartové [48]).

3. 1. 2. 1. Vnímání trojdimenzionálních děl

V případě Ciglerovy *Světelné krychle* (2012) [38] se její vnímání proměňuje na základě naší vzdálenosti od objektu. Pokud krychli vidíme z dálky, tvar se nám světlem rozostřuje na labilní pulzující masu. Při pohybu směrem k objektu je světlo opticky vtahováno více do nitra dané formy a v našem zorném poli vyvstávají viděné i smyslově skryté hrany krychle.[303] Aktivací senzomotorického těla tak opticky vtiskáváme světlu zpátky tvar. Na této dichotomii distance – blízkosti funguje percepce všech ostatních objektů vyrůstajících ze stejné formální báze. Důležitý je náš proximální kontakt s formou. Taktilní vnímání taktéž promlouvá do celkového percepčního procesu. Přestože s námi objekt silně komunikuje skrze vizuální přenos informací, pocit hmatu se propisuje zakoušenou situací. Nejasnost formy podmíněnou světelným působením, které otevírá dílo do prostoru, koriguje a zpřesňuje taktilní složka. Díky komplexnímu tělu si uvědomujeme jeho tvar a hmotu.[304] Dokážeme tak nad nestabilním dematerializovaným vjemem získat zpátky určitou převahu, kterou ovšem při každém našem pohybu bude světlo rekonfigurovat.

---

[303] Při rozboru trojdimenzionálních objektů (které vidíme z určitého úhlu pohledu, čímž nám její odvrácené strany zůstávají smyslové skryté) se Merleau-Ponty vymezuje vůči Husserlovu zapojení paměti a předchozích zkušeností. Naše schopnost doplnit si smyslově nepřítomné kvality je dle Merleau-Pontyho vrozená, nezávislá na poznání/znalostech a je přítomná přímo v naší percepci. Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 78.

[304] Proces percepce je zde z hlediska jasnějšího pochopení analyzován poněkud rozfázovaně, na určité části. Je důležité si připomenout, že žádná smyslová složka nefunguje samostatně, vždy spolu v rámci jednoho celku (těla) komunikují a tvoří jednotu. Proto si během vnímání tyto diference neuvědomujeme, neboť probíhají synergicky (jak uvádí Merleau-Ponty s odkazem na gestalt). Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 136

Dynamická složka Ciglerovy *Krychle* v podobě „světelného dýchání“ vnáší do procesu vnímání specifickou rytmickou dimenzi. Zesilováním a zeslabováním jasu v pravidelných intervalech tepe ve středu výstavní síně. Pomalým narůstáním a klesáním intenzity světla, jak popisuje Jana Šindelová, působí objekt zklidňujícím dojmem.[305] Meditativní charakter simulující dýchání může pomáhat potlačit úzkostlivé ataky a zklidnit tělo, které se při procesu percepce zaměřením na objekt, naladí na jeho „dechovou“ frekvenci.[306] Objekt a subjekt se tak navzájem prostupují, komunikují spolu a vytvářejí systém psychologických vazeb.

3. 1. 2. 2. Vnímání světelných obrazů

Vnímání světelných obrazů představuje další specifický úsek našeho poznání umělého světla jako média. Sám Merleau-Ponty se ve svých textech uchyluje k analýze obrazového, plošného média malby. „*Malba nenapodobuje svět, ale je svým vlastním světem.“*[307] Věnuje se primárně dílu Paula Cézanna, neboť se soustředí na zkušenost percepce, uvědomuje si svou tělesnou přítomnost ve světě a na místo zachycení imprese zakoušených objektů se zabývá jejich poznáním.[308] Merleau-Ponty se stále (v rámci výtvarného umění) obrací k narativnímu, zobrazivému obrazu. Jaký bude náš přístup k abstraktním plátnům promítaného světla?

Na rozdíl od třetího rozměru světelných objektů se pohybuje v ploše, kde se vytrácí hloubka a zakoušený jev již nemá odvrácené strany, které by unikaly smyslovému vnímání z konkrétního úhlu pohledu. Nabízí nám jednu perspektivu. Oproti „*vlastnímu světu malby*“ tvořeného objekty, očima „kloužeme“ po rozlévaném monochromatickém povrchu, kde záchytné materiální body (hmota plátna, materiální složení barvy, tahy štětce) mizí v procesu dematerializace a remediace z klasického obrazu na obraz světla. Přesto ještě nejsme ponechání světlu na pospas (jako uvidíme níže) a dokážeme se v prostoru orientovat, aniž by nás destabilizovalo a pohltilo. Podíváme se na Hanzlíkovy *Sluneční hodiny* (2018) [44] a instalaci *Tekuté krystaly R0G0B255* (2016-2017) Jany Bernartové [48]. Obě prostorové situace nám ponechávají určité referenční prostorové body, od nichž se naše tělo může odrazit. Tyto dvě instalace (které obě pracují s geometrickým tvarem promítaného světla) taktéž exemplárně

---

[305] Viz Šindelová –Deverová (pozn. 127), s. 20

[306] Různé techniky dýchání jsou hojně užívané v terapeutické praxi. Pozitivní účinky dechových cvičení uvádí řada studií, zmiňuji zde výzkum z března 2017, který u zkoumaných subjektů potvrdil zlepšení fyziologických efektů (tepová frekvence) a psychologických (lepší nálada, zmírnění stresu). Marinella Coco et al., The role of deep breathing on stress, *Neurological Sciences* 38, č. 3, s. 451 – 458. Při pocitech úzkosti, paniky a neklidu se můžeme uchýlit ke speciálním (audio)vizuálním jevům, které jsou navrženy ke zklidnění tepové a dechové frekvence. Náš organismus se s nimi během pohledu/poslechu synchronizuje a zklidní. Na tomto antistresovém principu funguje i Ciglerova *Světelná krychle* (2012).

[307] Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 291), s. 96.

[308] Viz Merleau-Ponty, Sense (pozn. 279), s. 10-11.

demonstrují, jak pozice a prostorovost „žitého těla“ a rozmístění předmětů ovlivní naší percepci.

Odlišné zakoušení těchto situací bude podmiňovat přítomnost světelného zdroje. Jak rozebírám v minulé kapitole, obě práce zahrnují projektor do svých světelných instalací. Jejich prostorové rozmístění se liší (Hanzlík projektor zavěsil nad naše tělo, Bernartová ho situuje přímo na podlahu do středu místnosti). Přestože nechává Hanzlík projektor v místnosti viditelný a nesnaží se ho maskovat, do naší percepce světelného jevu se nebude intenzivně promítat. Dle Merleau-Pontyho nemůžeme plně vnímat dvě věci na jednou, klíčová je naše pozice ve vztahu k vnímanému předmětu, ačkoliv si uvědomujeme přítomnost ostatních předmětů v prostoru.[309] Při pohledu na *Sluneční hodiny* (2018) vnímáme promítaný čtverec bílého světla a jeho zdroj se do naší percepce tolik nepropíše, a to z důvodu jeho umístěním na stropě. Při procesu percepce se orientujeme pomocí tělesných vektorů a ve vzpřímené poloze uvnitř místnosti (ačkoliv o jeho přítomnosti víme, všimneme si ho při vstupu) s ním nenavážeme takový vztah jako s promítaným světlem, které máme přímo před očima. Světelná formace se zde uzavírá do jasného geometrického tvaru kontrastujícího s matným povrchem stěny, a díky těmto ostrým konturám se otevírá našemu zornému poli a vymezuje se proti zbytku. Není už *tou* stěnou, ale *tím* světelným obrazcem. V případě Hanzlíkovy instalace však nevnímáme pouze světelnou plochu, nýbrž i do prostoru vstupující „ručičku“ hodin, která se formou stínu překlápí do plošné roviny, a která nás vybízí k pohybu kolem světelného výjevu. Z frontálního pohledu ručička splývá s plochou, zatímco při změně pozice našeho těla uniká z formy ven a vytváří napětí mezi dematerializovaným světelným povrchem a včleněnou subtilní hmotou.

Na motorickém tělu zcela závisí instalace *Tekuté krystaly R0G0B255* (2016-2017) [48] Jany Bernartové, která však intenzivně zapojuje světelný zdroj do naší zkušenosti. Bernartová ho nechává ležet na podlaze (ve středu galerijního prostoru), čímž zesiluje uvědomování si vlastní tělesnosti během percepce. Obnažením dvou projektorů spolu s kabeláží na zemi nás neustále konfrontuje s naší přítomností v prostoru, jelikož musíme být pořád na pozoru, abychom na ně nešlápli/nezakopli o ně. Z poklidné kontemplace nad světelnou formou se překlápíme do neklidného prostředí, kde při každém kroku, každém pohybu směrem k promítanému obrazu

[309] Toto rozpracovává Sean D. Kelly, který se zabývá výkladem fenomenologie Merleau-Pontyho. Demonstruje to na příkladu vnímání lampy na stole. Pokud se na ní díváme, jsme si taktéž vědomi věcí za ní (knih, stěny, dveří). Na místo toho, aby subjekt svou pozornost upínal k nim, pozadí (background) nám podává informace o figuře v popředí, na níž se zaměřujeme. Informuje nás o tom skrze systém vztahů, které předměty v prostoru tvoří. Sean Dorrance Kelly, Seeing Things in Merleau-Ponty, in: Taylor Carman (ed.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge 2005, s. 90.

musíme kontrolovat pozici našeho těla. Od polohy projektorů se odvíjí nejenom náš pocit nestability v obývaném prostoru, ale i specifická komunikace se vzniklou světelnou formou dvou modrých obdélníků. Pokud si stoupneme vertikálně před projektory (což je často preferovaná orientace těla při vnímání obrazového média), naše silueta se promítne do vysílaných obrazců a znemožní nám pojímat čistý obraz. Musíme se tak posunout na stranu, nebo obrazce pozorovat z větší vzdálenosti. Samotné zaměření na promítané světlo dále komplikuje jejich dynamická složka.[310]

Všechny vybrané případy z širokého spektra světelných projevů ve výtvarném umění ukazují odlišnou povahu tělesného zapojení v prostoru, které spojuje nepřekročení jejich hranice fyzickým tělem. Subjekt s nimi formuje určité vztahy, dochází ke vzájemnému ovlivňování a tělo se aktivně pohybuje v daném systému, jehož je součástí. Nikdy však nedojde k faktickému prostoupení, jelikož díla nevytváří svůj vlastní, skutečný prostor, do nějž bychom mohli fyzicky vstoupit.

3. 1. 3. Fyzické tělo uvnitř světelných instalací

V těchto případech instalace přímo vtahuje subjekt dovnitř, fyzické tělo se stává aktivní, motorickou součástí vzniklé události, pohybuje se uvnitř ní, nechává se jí vést a pohltit. Do této kategorie spadají prostorová díla definovaná určitou absencí hmoty a schopností formovat vlastní prostor (Zippeho světelná instalace v Nerudovce,1978 [17]; Ciglerovo a Motyčkovo *Světelné pole*, 2017-2018 [52]; Korbičkovy světelné labyrinty, 2019 [63]) a maximalizované promítané světlo vytvářející světelný obrazový prostor obepínající přítomné tělo (Bernartová a její *Ultramarín extra blue*, 2017 [56]; Turrellův „ganzfeld" [29], Hanzlíkovo a Mrkusovo *Shift,* 2005 [55]). Podobně jako v předešlé podkapitole bude naše vnímání variováno na základě prostorových a tělesných vazeb, které si každé jednotlivé dílo podmiňuje.

3. 1. 3. 1. Zkušenost subjektu uvnitř Světelného pole Václava Ciglera

Podíváme se nyní podrobněji percepčním prizmatem na již probírané *Světelné pole* (2017-2018) Václava Ciglera a Michala Motyčky [52]. Světelné vertikály zavěšené ve středu výstavního sálu vytváří uvnitř daného místa nový geometricky strukturovaný prostor, do nějž fyzicky vstupujeme a stáváme se jeho organickou součástí. „*Umělecké dílo bude jímat člověka do*

[310] Hanzlíkova videoprojekce (stejně jako její aktualizovaná verze pro Rudolfinum *Eclipsis*, 2021) taktéž obsahuje pohybový prvek, stín ručičky se posouvá po povrchu. Tento pohyb je však velice nepatrný a časově více zatížený (diváci*ačky nestráví v galerii před tímto dílem takovou dobu, aby si změny všimli), čímž působí spíše staticky. Viz Vaňous, Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas (pozn. 183), s. nečíslováno.

světelných a magnetických polí a povede ho jejich proměnlivými napětími. Jako bude toto dílo procházet člověkem, bude člověk procházet tímto dílem.“[311] Na základě prostorových vztahů Cigler s Motyčkou rozpouštějí dichotomii subjektu a objektu. Objekt nás vtahuje, zakomponuje nás do sebe a v recipročním vztahu se do nás otiskne. Procházením v poli subtilních světel si uvědomujeme zážitek těla vedeného lumino-prostorovou situací.

Dílo je navrženo pro meditativní percepční zakoušení založené na pomalém pohybu skrze levitující odhmotněné světelné zdroje. Nesnaží se nás přímo destabilizovat a senzoricky rozhodit, spíše přehodnocuje vztah subjektu ke galerijnímu prostoru. Umožňuje mu přechod do kontemplační roviny aktivním zapojením komplexního senzomotorického těla. Motiv „světelného dýchání“, simulující živý organismus, uplatňuje Cigler i v této instalaci, která díky tomu vykazuje určité organické kvality.[312] Na místo virtuálního vtahování do pulzujícího děje (*Světelná krychle,* 2013 [38]), subjekt fyzicky pohlcuje pomalu utichající a znovu zesilující světelná masa. Útlum a probuzení, mírnost a klid. Dílo „*na sebe bere lidské povahové rysy* (…) *a na druhou stranu v nás žije jakožto symboly chování* (…). *Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.*“ Tím Merleau-Ponty smazává Descartův odstup a nahrazuje ho blízkostí mezi subjektem a vnímaným objektem.[313]

Ciglerovo *Světelné pole* doplňuje i zvuková složka.[314] Ta umocňuje komplexní prožívání daného momentu, kdy buduje (spolu s rytmickým světelným jevem) charakteristickou duchovní atmosféru, v níž jsme senzoricky víceúrovňově stimulováni a zapojeni do události místa.

Bavíme-li se o percepci Ciglerových výtvarných počinů na poli světelných tendencí, nesmíme opomenout jeho symbolický přesah. Na rozdíl od anti-iluzivních a sebereferenčních myšlenek proklamovaných umělci jako je Robert Morris a Donald Judd se Ciglerovo dílo nevzdává symbolické, spirituální dimenze, kterou máme skrze tvorbu zakoušet.[315] Jeho „*smyslové nebo rozumové podráždění*“ je pak „*podráždění skrznaskrz přirozené, tajemně posvátné.*“[316] Technické světlo bílé barvy zde symbolizuje čistotu božského principu, vyvolávající v nás

[311] Viz Šindelová –Deverová (pozn. 127), s. 73.
[312] Ibidem, s. 20.
[313] Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 291), s. 29.
[314] Viz Šindelová –Deverová (pozn. 295), s. 32
[315] Sám Václav Cigler na otázku ohledně spojitosti se jmenovanými představiteli minimalismu reaguje v negativním smyslu. Nikdy se s jejich tvorbou nesetkal, neměl o ní ani žádné informace. Přestože formálně mohou vykazovat určité podobnosti, Cigler vychází z vnitřního přesvědčení, obrací se zpět k sobě a jeho niterné představy realizuje užitím forem, které tomu nejvíce odpovídají. *Václav Cigler/Michal Motyčka. Události místa* (kat. výst.), Jana Šindelová (ed.), Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli 17.6. – 8.9. 2018, s. 15
[316]Viz Šindelová, Václav Cigler/Michal Motyčka. Prostor (pozn. 295), s. 5.

příslušné transcendentální asociace. Nejenom forma, ale i obsah podněcuje naše usebrání do sebe. Na místo odkazování subjektu na jiné, virtuální místo, do nějž nemůže fyzicky vstoupit (jako činí například tradiční zobrazivé obrazy, sochy nebo filmová projekce), Ciglerovy události obývají stejný prostor jako subjekt, dějí se v konkrétním časovém horizontu a přetvářejí přímo institucionální rámec galerie na místo spirituálního setkání.

3. 1. 3. 2. Zkušenost subjektu uvnitř světelných instalací Pavla Korbičky

Jiné pohnutky motivují tvorbu Pavla Korbičky. Jak již uvádím v úvodu práce, Korbičkovu dílu se v souvislosti s tělesným vnímáním dostalo bohaté odborné reflexe.[317] Z toho důvodu se nyní zaměřím na komparaci vnímání jeho prostorových labyrintů s tvorbou Václava Ciglera, díky níž získáme svěží pohled na vnímání instalací u obou umělců.

Podobně jako Ciglera ho zajímá pozice subjektu a jeho aktivní zapojení do světelných instalací. Na rozdíl od Ciglerových meditativních prostorových událostí, navržených pro kontemplační ponory do sebe a klidné prolínání objektu a subjektu, Korbička konstruuje situace vychylující subjekt z rovnováhy a znejišťuje jeho tělesné vnímání daného místa. „*Přirozenou vlastností člověka je vnímání prostorových událostí v symetrické ose vlastního těla, což mu umožňuje nejlépe vyhodnotit situaci, ve které se nachází. Pokud tuto pozici vnímatele vychýlíme, dochází k nerovnováze (těžiště) vjemu, jehož výsledkem může být prostorová dezorientace*.“[318] Vychýlení (*Deflection*) se stalo ústředním motivem stejnojmenné brněnské výstavy v roce 2019, kde Korbička do výstavního sálu umisťuje světlovody z průsvitného polykarbonátu, které vytváří prostorový spirálovitý labyrint, do nějž subjekt vstupuje a stává se jeho součástí [63].[319] Neony situované ve spojích se linou prostorem, odráží se od protějších stran a destabilizují subjekt uvnitř. Transparentní desky propojují čtyři sály v jeden světelný celek, čímž dochází k vychýlení běžného těžiště výstavního prostoru [64].[320]

V komparaci s Ciglerovým *Světelným polem* (2017-2018) [52] zde vidíme zcela jiný přístup k prostoru a subjektu. Zatímco symetrické *Světelné pole* reflektuje geometrický půdorys místnosti a vytváří vlastní prostor uvnitř ní, Korbička původní prostorovou situaci neguje a

---

[317] Pro připomenutí uvádím klíčová díla: texty Ladislava Kesnera, Mária Caeira, Iloni Víchové a dalších v zevrubné monografii z roku 2019, Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019. Ilona Víchová se pak percepcí jeho děl zabývala ve své dizertační práci, Ilona Víchová, *Umělé světlo v umění. Světelně-prostorová situace v tvorbě Pavla Korbičky jako komplex vazeb na tělesnost diváka*, disertační práce FF UK 2020.
[318] Viz Kesner (pozn. 211), s. 7.
[319] Na výstavě *Deflection* v brněnském Domě umění Korbička instaloval nejenom labyrintovou strukturu (koridor), ale i další světelná díla (tunel, taneční kaligrafie). Já se v této části zaměřím na interpretaci jeho koridoru v rámci tělesné percepce.
[320] Viz Kesner (pozn. 211), s. 11, 15.

přetváří jí.[321] Vztahy mezi výstavní síní a zakoušeným exponátem se tak drasticky proměňují. Upravuje se i vazba k člověku. *Světelné pole* strukturuje jedinou místnost, kterou nevyplňuje po celém obvodu a my jsme tak schopni pojmout instalaci zvnějšku v její celistvosti. Pohyb těla po obvodu díla, jako bychom zkoumali sochu, je zde možný.[322] Korbičkův labyrint se svým rozměrem vymyká našemu okamžitému vyhodnocení úplnosti situace ještě předtím, než do ní vstoupíme, čímž přispívá k pocitu tělesného znejistění, jelikož nám nedovoluje prostor předem přečíst. „*Vstoupíte do nich a fyzicky je zakoušíte*.“[323] Oproti Ciglerově otevřenému dematerializovanému prostoru, poskytujícímu nám jak informace o něm z vnějšku, tak i různé možnosti pohybu skrze něj, se tudíž Korbičkova instalace vyznačuje určitou mírou uzavřenosti a mystérie formující omezené množství cest. Vyjdeme-li z textu Ladislava Kesnera, který jí spojuje s teorií enaktivního vnímání a poznávání, můžeme na tuto instalaci nahlížet jako na instrument fenomenologické analýzy, neboť si uvnitř destabilizovaného prostoru uvědomujeme svou vlastní tělesnost a s ní spjaté pocity a zkušenosti.[324] Prožívání uměleckého díla nestojí na konci, jako finální produkt vnímání, ale navrací se zpět k nám, k uvědomování si vlastního těla v prostoru. Funguje tedy cyklicky, směrem od nás k dílu a skrze něj zpátky k nám (tuto teorii můžeme uplatnit i při rozboru Ciglerových děl). Světelný labyrint pak slouží jako jeden ze zprostředkovatelů našeho komplexního systému vnímání.

Destabilizace probíhá u Korbičky na několika úrovních. Samotná forma zakřiveného labyrintu představuje jednu z nich. Dominantní je i úloha světelné složky barevných neonů v otázce vychylování našeho vnímání. Jejím zapojením s transparentním polykarbonátem dochází ke vzniku kaleidoskopických jevů, jež subjekt na povrchu aktivuje svým pohybem uvnitř instalace.[325] Světlo ve spojení s opticky nestabilním povrchem dynamizuje jev, který se každým naším pohybem mění, a tím senzoricky znejišťuje naše postavení v procesu. Neustálým morfováním, jež nás pohlcuje, instalace vzdoruje vytvoření záchytného stabilního bodu. Ciglerovo *pole* umělé světlo taktéž animuje, pohybová složka však není tolik fixovaná na naše

[321] Na podobném principu fungují i světelné instalace Stanislava Zippeho, s kterými se subjekt nemůže vypořádat zvnějšku. Světelné linie nerespektují původní prostředí a jeho prostorové body, ale lámou se ve volném prostoru, čímž nabourávají nejenom výstavní místnost, ale destabilizují naší zkušenost s ní. Viz Srp (pozn. 12), s. 46-47.
[322] Samozřejmě to není ten preferovaný pohyb, neboť nás Cigler svým dílem vtahuje dovnitř instalace a máme se pohybovat skrze ní, ne okolo ní. Tím se naše vnímání promění. Důležité je však uvědomění si tohoto externího poznání, které je nám dopřáno.
[323] Viz Kesner (pozn. 211), s. 11
[324] Enaktivní (zjednávané) vnímání a poznávání znamená vnímání založené na aktivním tělesném integrování s prostředí. Senzorické a motorické vjemy představují základ našeho uchopování světa. Význam se tak tvoří skrze tělesné zapojení, čímž odkazuje a vychází z fenomenologie Merleau-Pontyho. Viz Kesner (pozn. 211), s. 20.
[325] Ibidem, s. 23.

motorické tělo. „Světelné dýchání“ naprogramoval Cigler v pravidelných intervalech rezistentních vůči našemu pohybu.

Přesto i Korbičkovy koridory umožňují znovunabytí rovnováhy. Podlahu ponechává stabilní, zvednutím hlavy jsme konfrontováni se stěnou galerie, i skrze průsvitné desky můžeme v určitý moment prohlédnout ven do prostoru místnosti. Uplatněním těchto strategií vyrovnáváme původní destabilizaci.[326] Uvědoměním si galerijního rámce, faktu, že jsme „pouze“ součástí uměleckého díla nám, jak zmiňuje Ilona Víchová, také pomáhá získat zpět určitou převahu nad instalací.[327]

Viděli jsme dva různé přístupy světelných (sochařských) prostorů, kdy jeden působí zklidňujícím dojmem (jež vychází i ze symboliky, kterou se skrze světlo snaží zprostředkovat), a druhý naopak subjekt znejišťuje a destabilizuje. Vychýlení rovnováhy však ani v druhém případě nedosahuje tak senzoricky či motoricky vysilujících účinků, jelikož nám Korbičkovy koridory ponechávají určité mechanismy, díky nimž se s danou situací dokážeme vyrovnat. Na více ztížených percepčních podmínkách pak operují konkrétní světelné obrazové prostory odvíjející se od maximalizovaného, promítaného světla.

3. 1. 3. 3. Vnímání Turrellova „ganzfeld“ prostoru

Zatím jsme se pohybovali v prostoru, který obsahoval objekty strukturující a podněcující náš pohyb a vnímání celkové situace. Prostor tudíž můžeme vnímat jako entitu nabývající kvalit určitého obalu, „schrány“ (container) pro rozmístěné předměty, schrány zahrnující v sobě obsah. Tím bychom však redukovali zakoušený prostor na věc, proti čemuž se Merleau-Ponty vymezoval, jelikož pouze věci mohou sloužit jako „schrány“ pro obsah.[328] K prostoru přistupuje skrze motorické tělo. Na místo homogenního prostoru (v němž jsou předměty umístěny a zachovávají si svou identitu nehledě na změně místa) pracuje s heterogenní ideou prostoru, do jehož vnímání se propisují vektory těla subjektu. „*Prostor tak již není ono prostředí plné vedle sebe se vyskytujících věcí, jimž vládne absolutní pozorovatel ode všech stejně vzdálený, bez úhlu pohledu, bez živého těla, bez prostorové situovanosti, zkrátka čirý intelekt.*[329] Věci v prostoru jsou konkrétním prostorem afikovány a vice versa, přičemž náš pohyb

[326] Ladislav Kesner porovnává toto dílo s agresivním světelným koridorem Bruce Naumana z roku 1970, kde nám struktura neumožňuje takovou svobodu a způsobuje až klaustrofobní pocity. Viz Kesner (pozn. 211), s. 24.
[327] Viz Víchová, (pozn.140), s. 70-71.
[328] Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 283.
[329] Merleau-Ponty zde při popisu prostoru vychází z rozboru maleb Cézanna a jeho následovníků*ic, kteří prostor v obraze konstruují s ohledem na naší percepční zkušenost, kdy na jednotlivé zobrazené části nahlížíme z různých úhlů pohledu, jelikož nemůžeme pozorovat dva objekty zároveň. Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 291), s. 21, 23.

prostorem do tohoto vztahu zasahuje a vytváří příslušné vazby. „*Pavilon či budova není pouhá schrána akcí a času. Prostor neexistuje jednoduše v čase; je „časový“. Jeho konfigurace závisí na jeho funkci, na činnostech jeho uživatelů*ek a jeho okolí…*“[330]

Merleau-Ponty rozebírá prostorové situace, které obýváme spolu s jinými předměty. Ty nám slouží jako referenční body, jako zdroje poznání, ke kterým se můžeme ve světě tělesně vztahovat, a získávat tak o dané prostorové události informace. Jaké bude naše vnímání v nasvíceném prostoru, kde tyto body zmizí, a kde se jediným záchytným bodem stane naše tělo konfrontované s holým světelným jevem, s prázdnotou?

Touto problematikou se zabýval několikrát zmiňovaný James Turrell ve svém „ganzfeld“ prostředí, kde nechal prázdný výstavní sál nasvítit monochromatickým světlem, díky čemuž dosáhl neutrálního, homogenního prostoru.[331] Obdobně jako Korbičkovy instalace je i percepce „ganzfeldu“ bohatě analyzovaná v odborných textech, proto jí nebudu hloubkově rozebírat a spíše se zaměřím na určité paralely a nuance v souvislosti s tuzemským kontextem.

Pobyt v takovém prostředí člověka destabilizuje svou senzorickou deprivací, jež nabourává prostorovou orientaci. Nekonečnost prostoru subjekt absolutně pohlcuje a oslepuje ho ve vztahu k prostorovému vnímání.[332] Tělesné směry (nahoře, dole, vlevo, vpravo), tak zdůrazňované Merleau-Pontym, nelze při procesu percepce uplatnit, neboť jim světelné prostředí (navržené bez horizontu a záchytných bodů) vzdoruje svou jednolitostí a neuchopitelností.

Turrell se těmto experimentům začal věnovat na konci 60. let a během svého života vytvořil mnoho podob „ganzfeld“ situací.[333] Já nyní výše uvedené charakteristicky demonstruji na jedné konkrétní instalaci s názvem *Perfectly Clear* (1991) [29], kde umělec nasvítil rovnoměrně celou místnost monochromatickým LED světlem. Pocit ztráty rovnováhy je zde, mimo užití hladkých stěn a světla, znásoben zaoblením rohů, čímž se rozpíjí hranice mezi podlahou a stěnou. Obalením takto již „klouzavého“ povrchu intenzivním světlem Turrell dociluje dematerializace samotné galerijní místnosti a optické ztráty hloubky, důsledkem čehož se smazává hranice mezi

[330] „*A pavilion or a bulding is not a mere container of action and time. Space exists not simply in time; it is of time. Its configuration depends on its function, on the activity of its users and its surroundings…*“ Viz Studio (pozn. 191), s. 56.
[331] Pojem „ganzfeld“ vychází z německého slova označující „celé pole.“ Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 250.
[332] Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 32.
[333] Ibidem, s. 265.

objektem a subjektem, mezi vnímaným a tím, kdo vnímá.[334] Jakoby subjekt již nebyl *ve* světelném prostoru, ale vpíjením do něj se *stával* prostorem.

Vztah subjektu k prostoru se proměňuje i užitím různých barevných sekvencí, které se postupně prolínají. Rozdílné světelné monochromie, slévající architektonické prvky v jednu masu, vytváří neustálou změnu našeho referenčního rámce vycházejícího z percepce barev. Jak popisuje Michael Govan „*pokud se do tohoto „dosvitu" zelené rychle vnese modrá, objeví se žlutá.*"[335] Percepce barvy představovala jednu z oblastí, kterou se Turrell ve svém díle zaobíral a skrze níž zkoumal náš vztah k vnímané realitě. Subjekt přítomný v nekonečném prostoru zalitým barvou zažívá zkušenost znejistění, pramenící z nejasné povahy barevného světelného vjemu. Není schopný jasně určit, zda vnímá barevný fenomén čistě retinálního původu (interní), nebo barevné světlo homogenního pole situované mimo tělo (externí). V Turrellových instalacích je tento rozpor adresován a svým způsobem sloučen. Kvalitativní působení smyslového zážitku se odvíjí jak od těla subjektu, tak vnímané věci mimo tělo.[336]

Naprogramováním animované sekvence do světelného jevu zapracovává Turrell časovou, dynamickou dimenzi a pozornost ještě více obrací ke vnímajícímu subjektu, jenž představuje ústřední oblast umělcova zájmu. „*Má práce se zabývá tím, jak konstruujeme realitu.*"[337] Odstraněním světelného zdroje z našeho zorného pole demonstruje důraz na nerušenou imediovanou percepci, kterou považuje za médium, za nosiče uměleckého díla.[338] Při percepci Turrellova ganzfeldu si uvědomujeme aktivní funkci našich smyslů a tělesnosti. Podobně jako u jiných světelných děl se skrze vnímaný vjem vracíme k sobě, k živému tělu a slovy Jamese Turrella tak „*vidíme sami sebe vidět*."[339]

3. 1. 3. 4. Paralely „ganzfeldu" v díle Jany Bernartové

V minulé kapitole zmiňuji, že se v českém výtvarném prostředí fenomén Turrellova „ganzfeld" prostoru nerozvinul, přestože i zde došlo k pracím se světelným obrazovým prostorem.[340]

---

[334] *James Turrell: Into the Light* (průvodce výst.), text: Joseph Thompson – Alexandra Foradas , Los Angeles County Museum of Art květen 2017 – květen 2025, Los Angeles 2017, nečíslováno.
[335] „*If blue is quickly introduced into this „afterimage" of green, a yellow appears*." Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 33.
[336] Patrick Beveridge, Color Perception and the Art of James Turrell, *Leonardo* 33, č. 4, srpen 2000, s. 305-306.
[337] Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 50.
[338] Z rozhovoru s Christine Y. Kim z roku 2012, Ibidem, s. 42.
[339] „*Seeing yourself see*." Z článku Dimitrise Lempesisa, Dimitris Lempesis, ART-PRESENTATION: James Turrell-Into The Light, dostupné online: http://www.dreamideamachine.com/?p=43216, vyhledáno: 10.2.2023
[340] Ilona Víchová ve své dizertaci rozebírá přístup k percepci jak v díle Jamese Turrella, tak i Pavla Korbičky, kde se pojítkem stává využití umělého světla za účelem dezorientace subjektu a umocnění zkušenosti vlastního aktivního *já* v prostoru. Více viz Víchová (pozn. 140). Korbičkovy instalace bývají založené na světelném

Určitou paralelu ve smyslu promítání homogenního monochromatického světla a destabilizace subjektu můžeme nalézt v tvorbě Jany Bernartové, konkrétně v díle *Ultramarín extra blue* (2017) [56]. V rámci této instalace nechala celý prostor galerie zalít sytě modrým světlem a na podlahu rozsypala 150 kg pigmentu téže barvy.[341] Podobně jako v případě Turrellova „ganzfeldu" [29] vstupujeme do prostředí dematerializovaného monochromatickým barevným světlem, které nás obklopuje a dezorientuje. Proces vnímání ale ubíhá jiným směrem, jelikož je poplatný jinému typu (původně sakrální) prostorové situace. Zatímco Turrell ve výše popsaném prostředí vytváří neutrální, jednolitý světelný environment, po němž náš zrak sklouzává a obrací se zpět k sobě, barokní prostor Kapličky strukturují různé architektonické články ztělesňující fyzickou oporu našeho senzorického těla. Výklenek, valená klenba, okna prolamující zdi, zdobená kovová mřížka, všechny tyto kvality interiéru představují referenční body, ke kterým se v prostoru tělem vztahujeme. Užitím konkrétního modrého (R0G0B255) světla, unifikujícího jednotlivé části, se čitelnost těchto bodů zhoršuje. Prostor působí více neprostupně a dematerializovaně. Intenzivní jas světla se zde vyznačuje až jakousi agresivitou ve vztahu k subjektu. Tomu, během vystavení takové intenzitě, trvá několik sekund, než si na záplavu modrého světla přivykne. Teprve poté se může začít orientovat v daném místě.[342] Přestože ostrost a jednoznačnost interiérových prvků světelný monochrom opticky přetváří, prostor si zachovává heterogennost a hloubku. Dochází zde k modelaci světlem a stínem.

Jiným konstitučním rysem odlišujícím se od *Perfectly Clear* (1991) [29] je i samotný rozměr obývaného prostoru. Již z prvotního duchovního poslání Kapličky vyplývá její drobné měřítko, které v kombinaci se zprohýbanou hmotou nasvícenou modrým světlem, může působit až klaustrofobně. Turrelovy „ganzfeldy" absencí horizontu naopak vyvolávají pocity nekonečna. Oba dva počiny tedy působí zneklidňujícím dojmem, vycházejícím však z jiných stran spektra. Sakrální charakter místa pak ovlivňuje percepci i na jiné úrovni. Během rozhovoru Jana Bernartová uvedla, že kombinace posvátné povahy a rozměru místa, spolu s rozsypaným pigmentem (který je ve vztahu k člověku velice agresivní), vytvořila určitou bariéru mezi subjektem a prostorem. Ačkoliv vstup nebyl nijak oficiálně omezen, ke skutečnému pohybu do

trojdimenzionálním tvaru (labyrinty, spirály, neonové trubice…). Promítané světlo v tak expandujícím měřítku ve své tvorbě nerozvádí.

[341] Viz Průchová Hrůzová (pozn. 233), s. 44.

[342] Na rozdíl od *Perfectly Clear* Bernartová nechává vyznít pouze jeden barevný tón, nedochází tak ke vzniku dynamické sekvence po sobě jdoucích barev.

prostoru nedocházelo. K celkovému pohlcení fyzického těla subjektu a k jeho destabilizaci došlo až během dernisáže.[343]

Podobně jako James Turrell se i Jana Bernartová zabývá problematikou barev, jejich vnímáním a zobrazením. Oba k této otázce přistupují jinak, každého motivují jiné pohnutky. Turrella ovlivňuje studium psychologie a klíčovým se stává samotný akt percepce, jenž si často uvědomíme právě díky našemu dialogu s prázdným prostorem.[344] Na rozdíl od Bernartové podněty nenachází v digitální komunikaci vedené RGB schématem a jeho paleta tak obsahuje bohatý rejstřík dynamizovaných barev. Bernartovou fascinuje spíše vnímání jednoduchého schématu zakódovaného v našich monitorech a obrazovkách, které vytrhává z čistě funkčního, strojového kontextu virtuální komunikace a zprostředkovává nám ho jako nově nalezené estetično. Andrea Průchová Hrůzová poukazuje na pojetí barvy jako jednoho ze sociálních komunikačních kódů v 19. století.[345] Můžeme pak tvrdit, že numerická R0G0B255 modř virtuální sféry se stává jedním z dominantních kulturních kódů digitálního 21. století. Přenesením naprogramované barvy, kterou ze své podstaty není možné vnímat jako tradiční barvu,[346] do souvislosti s malířskou tradicí (modrý pigment), vystavuje naší percepci novým výzvám a asociacím. Pohybem skrze prostor dematerializovaný numerickou barvou, jež odkazuje k virtuálnímu světu, v němž dochází k odhmotnění našeho těla a přeměně na dvoudimenzionální avatar, vyvstává akcent na naší tělesnost, fyzickou přítomnost těla, jež umocňuje užití rozsypaného pigmentu.

3. 1. 3. 5. Destabilizační paralela Jany Bernartové ve vztahu k dílu Olafura Eliassona

Poslední výrazně destabilizační prvek instalace sestává z rozsypaného modrého pigmentu na zemi. Všechna předchozí díla spojovala stabilní povaha podlahy, po níž se pohybujeme. Zajišťovala určitý pocit stálosti, jistoty a stávala se naším primárním pevným bodem v prostoru. Zde se Bernartová přibližuje tvorbě Olafura Eliassona, který v některých ze svých environmentech situoval do prostoru vodu, hlínu nebo nechal subjekt procházet po lanovém mostě. Efemérnost přírody přenesl do sterilního institucionálního prostředí bílé krychle. Jako

[343] Z osobního rozhovoru autorky s Janou Bernartovou ze dne 14.4.2023.
[344] James Turrell studoval percepční psychologii na Pomona College v 60. letech, kde v roce 1965 získal bakalářský titul. Důležitým impulsem v rozvoji jeho psychologických poznatků byla kolaborace s Edwardem Wortzem, psychologem, s nímž spolu s kolegou Robertem Irwinem spolupracoval na projektu pod Garrett Corporation v druhé polovině 60. let (1968). Stal se součástí programu *Art and Technology* (1967-1971) spadající pod Los Angeles County Museum of Art (LACMA), kde se zaměřil právě na konstruování „ganzfeld" prostředí. Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 37-38.
[345] Konkrétně hovoří o barvě jako o rasovém ukazateli. Viz Průchová Hrůzová (pozn. 233), s. 29.
[346] Skládá se z číselné kombinace.

exemplární příklad jmenuji *The Mediated Motion* [65] z roku 2001 v bregenzském Kunsthausu, kde vytvořil „krajiny“ skládající se z vodní plochy, mlhy, lanového mostu a dalších organických materiálů. Jako hlavní obsah tohoto environmentu zmiňuje Eliasson motiv plynutí času.[347] Destabilizace a podněcování publika k uvědomění si vlastní tělesnosti však hraje důležitou roli. Zakomponováním těchto labilních, organických povrchů, po nichž procházíme výstavní síní, vychýlí subjekt z rovnováhy a donutí ho upínat se více ke svému tělu v konkrétním prostoru. Z diváků*ček se stávají aktivní účastníci*ice situace, kteří musí opatrně koordinovat své tělo při průchodu místnostmi.[348]

V podobně vratké situaci se nachází subjekt obývající světelně iluminovaný prostor Jany Bernartové. Na rozdíl od Eliassonových krajin se od něj sice neočekává procházení delší, předem nejasnou trasou, přesto ho svou měkkostí a sypkostí povrchu znejistí a promění jeho zkušenost místa. Na vlastní kůži mohli tuto destabilizační událost zažít návštěvníci*ice až během dernisáže. Ze světelné schránky vnímané zvnějšku, kdy virtuální tělo doplňovalo přímo nezakoušené informace, se stalo intenzivní zažívání prostorové situace, kdy si účastníci*ice doslova odnášeli kusy instalace s sebou.[349] Modrý pigment primárně slouží jako určitá asociační paralela k numerické modré, jež se materializuje a napojuje na malířskou tradici.[350] Bernartová naše tělo doslova ukotvuje v tradici, na níž stojíme a z níž vyrůstáme do digitálního světa defaultní modré.

3. 1. 3. 6. Otázka tělesnosti ve světelném díle Kateřiny Vincourové

Specifické pojetí těla prozkoumává ve své práci i Kateřina Vincourová, buďto skrze jeho fragmentarizované zobrazení, nebo přímé zapojení našeho těla ve vztahu ke konstruovaným environmentům a měkkým, maximalizovaným objektům. Laureátka ceny Jindřicha Chalupeckého (1996)[351] se zabývá otázkami konzumu (*New Heroes*, 2002), nových technologií (*Call*, 1999), ekologie (*Planet*, 2019) a ženskosti/ženské sexuality (*Girls Triangle*, 2002). Tato témata zprostředkovává pomocí často předimenzovaných materiálů různé povahy (dřevo, igelit,

---

[347] Vystavené organické materiály (dřevo pokryté houbami, vodní hladina s plovoucími rostlinami) podléhají proměnám v čase, kterých si díky návštěvě výstavy můžeme všimnout. Viz Studio (pozn. 185), s. 222-224.
[348] Madeleine Grynsztejn hovoří o silném pocitu bytí ve světě (*being-in-the-world*), které naše tělo zasahuje během aktu percepce. Viz Birnbaum – Grynsztejn (pozn. 193), s. 39.
[349] Jana Bernartová popisovala až invazivní povahu modrého pigmentu, který zůstával na podrážkách bot, na oblečení a vířením ve vzduchu se usazoval v tělesných dutinách. Z osobního rozhovoru autorky s Janou Bernartovou ze dne 14.4.2023.
[350] Text Veroniky Zajíčkové z oficiálních webových stránek Jany Bernartové, https://janabernartova.cz/exhibition/viewpossibility, vyhledáno: 24.2.2023
[351] Kateřina Vincourová se stala první ženou umělkyní, která tuto cenu získala. Terezie Nekvindová, Destrukce byla jasná už od začátku. Rozhovor s Kateřinou Vincourovou, in: Pavlína Morganová (ed.), *Někdy v sukni. Umění 90. let*, Brno – Praha 2014, s. 182.

pryž, guma a jiné plastové měkké materiály).[352] Užití umělého světla systematicky nerozvíjí, z hlediska 90. let jsou však její světelná instalace *Out of Love* (1995) [67] a *Untitled* (1995-1996) klíčové. Z fosforeskující pěnové gumy vytvořila měkké, zaoblené objekty vyzařující syté světlo po zatemnění místnosti. V *Untitled* (1995-1996) [66] na sebe berou formu jakýchsi až futuristických kapslí, schránek, do nichž bylo možné nahlédnout. Utvářely tak vlastní prostorovou situaci, kterou dematerializovala světelná složka, prozařující ven skrze otvory. „*Vytvářím prostorovou situaci, do které chci diváka uchopit, chytit, ne-li fyzicky atakovat, abych byla schopná předat své.*“[353]

Svými měkkými, monumentálními skulpturami bývá dávána do kontextu s Claesem Oldenburgem, avšak s tím rozdílem, že Vincourová konstruuje vnitřní prostor. „*Mám tendenci vytvářet prostory v prostorách. Zásahem do prostoru měnit divákovi horizonty, úhly pohledu a dostávat ho do fyzické konfrontace s dílem*.“[354] Měkkost se úzce váže k tělesnosti svou vazbou k doteku a gravitaci. Nevnímáme jí staticky a fixně danou, nýbrž jako proměnlivou kvalitu. Jak dodává Rosalind Krauss, měkké předměty ztělesňují šokující fyzičnost.[355] Měkkost se stala signifikantní kvalitou materiálu pro Vincourovou. Haptičnost vědomě vztahovala ke kůži.[356] Vztah k tělu upravuje zapojení fosforeskujícího světla, které nestabilní materiál činí ještě méně statickým a futuristický design forem více fantaskní. Strukturují nový dematerializovaný svět, který se proměňuje v závislosti na naší pozici těla v prostoru/ách a modelací světla a stínu nás vtahuje dovnitř.

3. 1. 3. 7. Vnímání světelného fantasmatu

Mezi unikátní světelná díla schopná destabilizovat a dezorientovat subjekt řadím ještě samostatnou kategorii instalací pracujících čistě s nasvíceným kouřem či mlhou. Specifické dematerializační vlastnosti světelného fantasmatu Magdaleny Jetelové *Zvrcholnění / Stalin* (2007) [58] jsem již nastínila v minulé kapitole. Ve spolupráci s Kurtem Gebauerem nechali svah kopce na Letné u Čechova mostu zaplnit pyrotechnickou strukturou simulující oheň.[357]

---

[352] *Kateřina Vincourová* (kat. výst.), text Olga Malá, Galerie hlavního města Prahy 15. 4. – 13. 6. 1999, Praha 1999, s. nečíslováno.
[353] Barbora Ciprová, Linie pohledů – Rozhovor Barbory Ciprové s Kateřinou Vincourovou, Karina Kottová (ed.), *Kateřina Vincourová: arteria* (kat. výst.), American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington D.C., USA, 27.1.-11.3.2018, Praha 2018, s. nečíslováno.
[354] Ibidem.
[355] Krauss je citovaná Nadjou Rottner v textu: Nadja Rottner (ed.), *Claes Oldenburg*, October files 13, Massachusett 2012, s. 175-177.
[356] Viz Nekvindová (pozn. 351), s. 181.
[357] Viz Kalinovská (pozn. 252), s. 54.

Jak již bylo řečeno: objekty mezi sebou a prostorem utváří konkrétní vztahy, formují schéma, do nějž vstupujeme. Změna konfigurace předmětů promění vnímání celé situace.[358]

Percepce této ojedinělé performance závisí na pozici těla subjektu, zda rudé mase přihlíží, nebo se stává její fyzickou součástí. Pokud stojíme dostatečně daleko, vně performance, budeme světelný jev vnímat skrze zrakový aparát, který, vycházeje z Merleau-Pontyho, v provázanosti s dalšími smysly během percepce, doplní fyzicky nezakoušené kvality dýmu (jako je například jeho štiplavost, plazivý pocit na kůži, horko, dušnost a další).[359] Touto, řekněme, rekonstrukcí nás virtuálně vtáhne do sebe. Bavíme-li se o tvorbě Magdaleny Jetelové a jejím vnímání, je na místě představit i ikonografický výklad, jelikož Jetelová svá díla koncipuje vždy v rámci silných socio-politických vazeb.[360] Uvědomění si těchto témat a konotací promění naší reakci a způsob, kterým nahlížíme na dané projevy. Svým názvem a lokací odkazuje performance k monumentálnímu pomníku Stalina na Letné. Slovy Susanne Altman tím „*oživuje kolektivní paměť města*.“[361]

V případě fyzického pohlcení těla kouřem člověk zažívá intenzivní pocit dezorientace a senzorické deprivace. Záchytné referenční body, zprostředkovávající informace o prostorové situaci, podobně jako u Turrellova „ganzfeldu“ mizí. Kouř však vykazuje podstatně agresivnější chování. Štípe nás v očích a v nose, hůře se nám dýchá, cítíme ho na kůži. Všechny tyto kvality, které si dokážeme uvědomovat i z vnější pozice během synestetického aktu percepce, nyní přímo fyzicky pociťujeme na/v těle. Pokud na sebe „*věci berou lidské povahové rysy*“,[362] *Zvrcholnění / Stalin* pak ve vztahu k subjektu charakterizuje jeho nepřátelskost, agresivita a nespoutanost.

Významný faktor představuje situování nasvícené performance do volného veřejného prostoru, mimo výstavní síně institucí či pevný materiální rámec čtyř stěn. Jeho vliv na percepci vykrystalizuje v komparaci s tvorbou současné belgické umělkyně Ann Veronici Janssens, jež ve svých performancích užívá umělé i přírodní světlo v doprovodu mlhy (*Blue, red and yellow*, 2001 [68]). Na prvním místě zohledňuje problematiku těla a jeho percepce v destabilizačních situacích.[363] Na rozdíl od kouřových performancí Magdaleny Jetelové se soustředí na události

---

[358] Viz Kelly (pozn. 309), s. 90.
[359] Merleau-Ponty tuto tezi rozvádí na již zmíněné analogii s medem. „*Ovšem při takovémto pohledu je každá kvalita propojena s vjemy ostatních smyslů*.“ Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 273), s. 27.
[360] Viz Kalinovská (pozn. 252), s. 19.
[361] Ibidem, 54.
[362] Viz Merleau-Ponty, Svět (pozn. 291), s. 29.
[363] Mieke Bal, *Endless Andness The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, Londýn – New York 2013, s. 43.

v uzavřeném prostoru. Zkušenost s takovým prostředím popsala Mieke Bal v úvodu své publikace Endless Andness The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens (2013): „*hranice mého těla – má kůže jako ochrana a místo zranitelnosti i přístupu – byly méně zřetelné něž jsem si kdy myslela* (…) *Celou tu dobu jsem nemohla chodit. Byla jsem přikovaná k podlaze.*“[364] Prostorová vymezenost, uzavření mlhy a světla v materiálních rámcích podněcuje intenzivnější pocity nerovnováhy, až úzkosti. Zatímco dým ve volné krajině můžeme sledovat zvenku a zachycovat jeho pomalu se proměňující tvar, v uzavřené situaci tuto možnost vytvoření si odstupu nemáme. Jsme rovnou vtaženi do demateriální koncentrované masy zářivého mlžného oparu. Při dostatečné fyzické distanci od jevu tak získává subjekt určitou kontrolu nad performancí, a ačkoliv vizuálně ztrácí orientaci ve známém prostředí, děje se tak pouze virtuálně (jeho fyzické tělo samo o sobě destabilizované není). Pokud se však ocitne uvnitř rudého kouře, nerovný povrch a složitá strukturovanost terénu (oproti hladkému a nečleněnému pavilonu či galerijní místnosti) destabilizační účinek umocní.[365]

Většina výše uvedených děl taktéž subjekt aktivně zapojuje do prostorových světelných situací jako své nosiče. Hans Belting v rámci antropologického přístupu hovoří o masce jako o obrazu na těle, které nabývá kvalit nosného média obrazu.[366] V případě difúze světla záře dopadá na naše tělo a zbarvuje jeho povrch jako barva na plátně. Opticky tak splyneme s danou instalací a staneme se její součástí.

3. 2. Závěr kapitoly

Užití světla v rámci výtvarných technik podmiňuje specifické percepční akty. Svou transcendentální povahou (ať už ve smyslu faktického přesahování hranic svým jasem či duchovními konotacemi) představuje složitou entitu komplikující jednoznačnost objektů ve světě. Ústředním bodem se stává aktivní subjekt, který skrze „žité tělo“ uchopuje svět a předměty v něm. Ty s ním utváří systém vztahů, fungující na vzájemné provázanosti a smazávání distance mezi nimi. Jako bazální teorii z hlediska interpretace subjektu ve světě

[364] „T*he boundaries of my body were—my skin as protection and site of both vulnerability and access—less obvious than I had always assumed them to be. (…) Being inside the cloud was incompatible with seeing its shape.(…) All this time I could not walk. I was nailed to the floor*.“Viz Bal (363), s. 3.
[365] Ilona Víchová srovnává dílo Ann Veroniky Janssens s instalací *The Mediated Motion* (2001) Olafura Eliassona, kde začleněním lanového mostu v zamlženém environmentu účinek destabilizace sílí. Viz Víchová (pozn. 140), s. 70. Podobně, avšak ne v tak sterilní, vykonstruované podobě (Jetelová s matérií města fyzicky nemanipuluje, mimo zapojení pyrotechniky) umocňuje pocit tělesné nejistoty i performance Magdaleny Jetelové.
[366] Viz Belting (pozn. 173), s. 34.

zmiňuji fenomenologický přístup primordiálního senzomotorického těla Merleau-Pontyho, z nějž vycházím při analýze tělesné zkušenosti.

Fenomenologie vnímání (1945) našla uplatnění v minimalistické tvorbě 60. let (v roce 1962 bylo toto klíčové dílo přeloženo do angličtiny). Minimalistické objekty sdílí se subjektem prostor a čas a formují s ním konkrétní vazby. Stimulací jeho prostorové orientace podněcují jeho senzomotorickou reakci a konstruují vztah založený na blízkosti a přítomnosti.

Umělé světlo a jeho fenomenologická báze

Jednoduchost geometrického tvaru kompromituje světelná složka. Gernot Böhme „uzávorkovává" jas (*Helle*) jako fundamentální fenomenologickou kvalitu světla, předcházející a konstituující další kvality (barva, forma…). Formulací jasu jako esence světla však docilujeme pouhé definice světla, nikoliv jeho vnímání. Stejně jako primordiální tělo vnímá synesteticky, každá kvalita objektu v sobě automaticky zahrnuje další kvality a dohromady tvoří svůj způsob bytí a chování vůči jiným objektům a vůči nám. Merleau-Ponty, ve snaze zpochybnit jejich neutralitu, předměty svým způsobem personifikuje. Každá věc pak symbolizuje určité chování. Světelné objekty vnímáme (podobně jako jiné objekty) v silném relačním smyslu vůči prostoru, jejich zdroji či dalšímu materiálnímu nosiči. Skrze tento relační systém vazeb na sebe světelné dílo bere různé povahové vlastnosti, které ovlivňují naší percepci. Již několikrát byla akcentovaná konkrétní pozice těla jako jeden z konstitučních momentů našeho vztahování se k okolí. Na jejím základě jsem vymezila dvě kategorie světelných prostorových situací: fyzické tělo vně instalace a fyzické tělo uvnitř.

Fyzické tělo vně světelných instalací

V prvním případě subjekt nemůže svým tělem fyzicky vstoupit dovnitř, pohybuje se po obvodu díla, ačkoliv s ním sdílí daný prostor. Řadím sem všechny trojdimenzionální počiny, jež neformují svůj vlastní, fyzický prostor[367] a konkrétní případy světelného obrazu, kdy dochází k promítání jasného tvaru na plochu, aniž by došlo k jejímu obklopení našeho těla.[368]

V případě světelných, trojdimenzionálních prací je naše vzdálenost klíčová. Pohybem k objektu mu vtiskáváme zpět tvar, který umělé světlo překračuje, a tento přesah nabývá nejintenzivnějších kvalit při pohledu zdálky. Taktilní složka se propisuje percepčním aktem a pomáhá nám zpřesnit nestabilní světelný jev. Ciglerova *Světelná krychle* (2012) pak svým

[367] Václav Cigler, *Světelná krychle*, 2012.
[368] Daniel Hanzlík, *Sluneční hodiny*, 2018; Jana Bernartová, *Tekuté krystaly R0G0B255*, 2016-2017.

„světelným dýcháním“ umocňuje naše vnímání a překračuje ho do psychologické dimenze meditativního, až terapeutického účinku. Tělo naladěné na „dechovou“ frekvenci zračí reciproční spojení objektu a subjektu.

Na *Slunečních hodinách* (Hanzlík, 2018) a *Tekutých krystalech R0G0B255* (Bernartová, 2016-2017) demonstruji zásadní roli světelného zdroje při zakoušení prostorové situace světelného obrazu. Zatímco Hanzlík projektor umísťuje nad naše tělo (imediovaná situace), Bernartová ho situuje na podlahu doprostřed místnosti, čímž jeho přítomnost zesiluje (hypermediovaná situace). Uvědomování si vlastní tělesnosti zesiluje a podmiňuje naše vnímání promítaných ploch dynamického modrého světla. Ve vztahu k promítaným obdélníkům jsme nuceni zaujmout jinou prostorovou pozici, než tu standartní, vycentrovanou. Prostoupení subjektu a objektu zde nedosahuje takových kvalit, jako u instalací pohlcujících naše fyzické tělo.

Fyzické tělo uvnitř světelných instalací

Nyní je naše skutečné, fyzické tělo vtahováno dovnitř instalací a stává se aktivní součástí vzniklé umělecké situace. Podobně jako člením minulou kategorii na dvě podskupiny (socha a obraz), i tyto světelné instalace můžeme zakoušet v rámci dvou různých prostorových zásahů. Jako první jmenuji světelný sochařský prostor[369] a světelný obrazový prostor.[370]

Světelné pole (Cigler – Motyčka, 2017-2018) komparuji s labyrintem Pavla Korbičky z brněnské výstavy *Deflection* (2019). Zapojení aktivního subjektu do jádra instalace představuje jejich ústřední modus operandi. Obě instalace užitím umělého světla taktéž strukturují prostor galerie, který proměňují a dematerializují. V přístupu k němu se však liší. Cigler s Motyčkou reflektují symetrický půdorys místnosti a jejich prostorová situace se vyznačuje otevřeností. Korbičkův labyrint vychyluje těžiště místa (propojuje několik výstavních síní a narušuje náš běžný pohyb) a operuje na bázi uzavřenosti. Upravuje se i vztah k subjektu. *Světelné pole* se nesnaží člověka destabilizovat a znejistit. Kontemplačním charakterem (umocněným „světelným dýcháním“) umožňuje klidný, psychologický ponor směrovaný od díla zpět k subjektu. Korbička naopak člověka dezorientuje a destabilizuje (zakřivením prostoru, animovanými účinky světla). Společným jmenovatelem těchto děl se tak (mimo jiné) stává jeho působení na subjekt, jenž vyvazuje z pasivity a vrací ho ke zkušenosti jeho těla v prostoru.

[369] Václav Cigler – Michal Motyčka, *Světelné pole*, 2017-2018; světelné labyrinty Pavla Korbičky, 2019.
[370] James Turrell, *Perfectly clear* „ganzfeld“, 1991; Jana Bernartová, *Ultramarín extra blue*, 2017

Po destabilizační lince jsme se přes Korbičku posunuli k tzv. „ganzfeld“ prostředí Jamese Turrella, kde mizí systém objektů, jenž nám, vycházeje z Merleau-Pontyho, slouží jako záchytné body v prostoru. Turrell maximalizuje účinky světelné iluminace a konstruuje prázdný, neutrální prostor bez horizontu a orientačních bodů. Tělo se tak ztrácí v neuchopitelném světelném environmentu, po jehož povrchu percepčně „klouže“ a ztrácí veškerou prostorovou orientaci (nahoře, dole, vlevo, vpravo přestává fungovat). Psychologické a percepční aspekty Turrellovy práce se vyjevují v jeho užití různých monochromatických barevných sekvencí, kde dochází ke spojení subjektu (retinální vnímání) a objektu (vnímaná věc mimo tělo).

Určitou paralelu ve vztahu k umělému světlu na povrchu prostoru, k percepci subjektu a k utilizaci barvy spatřuji v instalaci *Ultramarín extra blue* (2017) Jany Bernartové. Bernartová zde sice nevytváří světelné prostředí, které by nás senzoricky deprimovalo, přesto ho nechává nasvítit monochromatickým světlem po celém obvodu místnosti, čímž heterogenní prostor opticky zceluje a dematerializuje. Podobně jako Turrell testuje naše vnímání barevného jevu. Bernartová svou digitální, dematerializovanou barvou vystavuje naší percepci a poznání novým asociačním procesům a výzvám. Rozsypáním modrého pigmentu na zem dochází k tělesné destabilizaci subjektu, neboť mu odepírá stabilní podlahu. Tím se přibližuje tvorbě Olafura Eliassona, který například v díle *The Mediated Motion* (2001) nechal subjekt procházet po vratkém lanovém mostě. Zkušenost těla v prostoru tak nabývá labilních kvalit. Intenzivním tělesním uvědomováním v kontextu dematerializovaného kyberprostoru digitálních barev a procesů vytváří naše fyzické tělo protipól těla virtuálního, dematerializovaného, dvoudimenzionálního avatara, kterým se v počítačovém prostředí stáváme.

Vnímání světelného fantasmatu

Jako poslední analyzovanou skupinu uvádím světelná fantasmata pracující s nasvícenou mlhou/kouřem. Jejich vnímání se, stejně jako v minulých instalacích, odvíjí od pozice subjektu (zda výjev pozoruje zdálky, nebo se stává její fyzickou součástí). Odlišné zakoušení popisuji konkrétně na díle *Zvrcholnění / Stalin* (2007) Magdaleny Jetelové a Kurta Gebauera. Při situování subjektu vně performanci bude zraková složka doplňovaná o informace pociťované komplexním virtuálním tělem. Ačkoliv tak štiplavost kouře a jeho přítomnost na kůži sami fyzicky neucítíme, akt percepce nám tato senzorická data nepřímo zprostředkuje. Zmiňuji i kognitivní přesahy tohoto díla, oživující kolektivní paměť místa z hlediska jeho historie. Pokud se octneme uvnitř performance, zažijeme intenzivní pocity dezorientace a nestability. Mimo fyzicky zakoušenou přítomnost kouře na/v našem těle dochází ke kompromitování naší

schopnosti orientovat se v prostoru, kterou zesiluje nestabilní povrch, po němž se pohybujeme. Zasazením do otevřeného urbánního prostředí se tato performance liší od tvorby Ann Veronici Janssens (*Blue, red and yellow*, 2001), jež světlo taktéž navazuje na efemérní, imateriální mlhu. Nestabilní mlžný environment konstruuje v uzavřeném, stabilním prostoru, který světlem a mlhou proměňuje. Na rozdíl od tuzemské performance nedává subjektu možnost dešifrovat situaci zvnějšku.

„*Prostor, jež zažíváme subjektivně skrze naši observaci je mnohem bizarnější. Je to prostor, který se přibližuje snům.*“ [371] Tak se James Turrell staví do opozice vůči karteziánskému matematickému prostoru, který označuje za objektivní model reality.[372] Apel na subjektivní zkušenost, aktivní zapojení do světa a systému vztahů mezi ním a objekty skrze živé senzomotorické tělo, vytváří scelující podklad pro interpretaci všech světelných prací a jejich zakoušení v konkrétním čase a prostoru. Časoprostorová dimenze, kterou s námi objekty sdílí, a kterou s nimi aktivně obýváme, hraje klíčovou roli. Poslední stručná analýza rozdílů mezi dílem Ann Veronici Janssens a fantasmatem Magdaleny Jetelové jasně demonstruje a podporuje tuto fenomenologickou tezi, a zároveň nám otevírá pole světelného umění v plenéru, které bylo zatím (vyjma první historické kapitoly) zastoupeno spíše okrajově.[373]

[371] „*The space we experience subjectively through our observation is more bizarre. It is a space that comes closer to dreams.*“ Viz Govan – Kim (pozn. 139), s. 75.
[372] Ibidem.
[373] *Silenced*, 2006; *Koule*, 2001; *Zvrcholnění / Stalin*, 2007; *Iceland Project*, 1992.

4. Light city: estetika nočního města a fenomén spektáklu

„*Veřejný prostor a umění mají jedno společné – slouží komunikaci*.“[374]

V této kapitole tematizuji světelné umění a jeho vztah k veřejnému městskému prostoru. Klíčovým přínosem tohoto myšlenkového okruhu bude interpretace pražského Signal festivalu. Nejprve však představím jeho umělecko-historický vývoj (Son et Lumière, Fête des Lumières), a ukotvím ho tak ve spletité sítí světelných festivalů. Zohledním jeho místo v rámci konzumní, turistické ideologie pozdního kapitalismu a ve snaze vyhnout se černobílému čtení dešifruji jak jeho spektakularitu, tak hlubší umělecké hodnoty. Signal festival poté opouštím a zaměřuji se na vybrané světelné práce proměňující urbánní prostředí mimo jeho záštitu.

4. 1. Etablování nové podoby nočního města ve vztahu ke světelným festivalům

Petr Kratochvíl v úvodu publikace Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989 (2022) artikuluje úlohu komunikace jako společného jmenovatele veřejného prostoru a umění. Situování uměleckých děl mimo institucionální rámec podněcuje nová setkání mezi lidmi. Je schopno zprostředkovat své poselství širším skupinám a formovat nový dialog napříč různými názorovými tábory. Cher Krause Knight uvádí, že „*patrně nejvýznamnější funkcí uměleckého díla ve veřejném prostoru je rozvíjet aktivní občanství, vytvářet svobodný intelektuální prostor pro diskuzi a sociálně politickou angažovanost*.[375]

Umělé světlo specificky penetruje obě sféry, jak čistě „neumělecké“ komunikace, tak sféru uměleckých děl. Pomineme-li estetické či konceptuální kvality uměleckých děl a zaměříme se na jeho funkci mimo výtvarnou scénu, umělé světlo jako médium komunikace úzce souvisí se vznikem moderního města. Již Zdeněk Pešánek si ve 40. letech všímá vlivu elektrického světla na proměnu města a našeho pobytu v něm, kdy umělým osvětlením dochází k prodloužení životnosti městského prostoru o 1000 hodin ročně.[376] Z noci se stává uměle vytvořený den, modelovaný světelnou složkou do nových podob. Nová lumino-tvář nočního města pak nachází

[374] Petr Kratochvíl, Úvod, in: Petr Kratochvíl – Klára Pučerová – Dan Merta – Petra Vlachynská (edd), *Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989*, Praha 2022, s. 17.
[375] Petr Kratochvíl, Zastav se a přemýšlej – role uměleckých děl ve veřejném prostoru, in: Petr Kratochvíl – Klára Pučerová – Dan Merta – Petra Vlachynská (edd), *Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989*, Praha 2022, s. 18-20.
[376] Pešánek zmiňuje tři fáze ozařování městských celků. Nejprve uvádí růženec žárovek osvětlující objekt, či jeho části. V další fázi se pouze ozařuje. Budování nových výtvarných hodnot zde není cílem. Ve třetí fázi pak probíhá iluminace za účelem produkce výtvarných hodnot. Viz Pešánek (pozn. 40), s. 51, 111.

rychlou odezvu ve výtvarném umění (futurismus, kinematografie, scénografie, poetismus, kinetismus a jiné). Přetváření městské matérie pod vlivem umělého světla můžeme zkoumat z několika úhlů pohledu v závislosti na formě, obsahu a funkci světelné složky. Zaměřím se nyní primárně na světelné festivaly, jejich podoby a historický vývoj.[377]

4. 1. 1. Son et Lumière jako předstupeň světelných festivalů

Již ve 20. letech 20. století, kdy Zdeněk Pešánek píše svůj Kinetismus (1941), kritizuje nedostatečně umělecky řešené osvětlování architektury v Praze. Příčinu této absence umělecké hodnoty spatřuje v pověření technika, nikoliv výtvarníka, během úkonu. Motivovaný potřebou rovnoměrného a zároveň ekonomicky úsporného ozařování ztrácela architektura své základní znaky a docházelo ke zploštění fasády.[378] Pešánek byl ve vztahu k lokálnímu stavu městské iluminace velice radikální. Přestože kvantitativně převládaly neumělecké tendence během osvětlování architektury, i zde vznikaly fasády výtvarně pracující s umělým světlem. Jako příklad uvádím *Palác Juliš* architekta Pavla Janáka z roku 1933 [69]. Neony geometricky lemující hraniční body stavby pod opaxitovým obkladem budovu dematerializovaly a vytvářely zcela novou architektonickou, animovanou situaci.[379] Pešánek v rámci své nekompromisnosti k tuzemskému stavu srovnává Prahu s Paříží, kde dle jeho slov probíhalo vědomé budování výtvarné hodnoty.[380]

Ve Francii nyní zůstaneme a podíváme se na fenomén Son et Lumière.[381] Jednalo se o specifický typ světelného představení spočívající v umělecké iluminaci historických památek, přírodních architektonických celků nebo jinak významných budov za účelem zvýšení turismu. Působivý světelný výjev doplňovala zvuková složka pevně synchronizovaná s tou vizuální. Výsledkem této audiovizuální syntézy bylo divadelní představení odehrávající se v konkrétním časovém intervalu. Námět a scénář jednotlivých představení souvisel s historickou identitou místa.[382] Docházelo ke kolektivnímu oživení paměti dané lokality užitím moderních

---

[377] Mimo ponechám jiné formy, do nichž se osvětlování města propisovalo (jako je například kinematografie a scénografie).
[378] Viz Pešánek (pozn. 40), s. 111-112. Z hlediska noční podoby města však docházelo i ke kritickému přístupu k množství komerčního světelného smogu (konkrétně u reklam) mimo Pešánka. V roce 1934 vyšla publikace Reklama v prostoru Jaroslava Patery, kde se věnuje kritické reflexy světelné reklamy, její regulaci a apelu na výtvarné hodnoty. Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru,* Praha 1934.
[379] Pavel Janák zde nebyl jediný, který pracoval s osvětlením budov. Dále zmiňuji Františka Zelenku (architekt a designer světelných reklam a fasád vycházející často z divadelních scén), Ladislava Sutnara (typograf a designer dynamických reklam) a Maxe Gerstla (akcentoval komplexní prorůstání elektrického světla s hmotou budovy, neomezoval se tak pouze na fasádu). Viz Bendová – Hájek (pozn. 48), s. 49-50, 56-57.
[380] Ibidem, s. 111-112.
[381] V překladu znamená doslova „zvuk a světlo."
[382] Jacques Filleux, Představení „Son et Lumière" a jejich vývoj, *Acta Scaenographica* 5, č. 3, 1964, s. 41.

technologií schopných rozpohybovat statickou formu. Promítané světlo dodávalo fasádě dynamickou a časovou dimenzi. Historicky první Son et Lumière se uskutečnilo ve Francii na zámku Chambord v roce 1952 a okamžitě sklidilo ovace, což dokládá mimo vysokého počtu návštěvníků*ic (150 000 během prvního roku) i rychlé naplánování dalšího představení ve Versailles v následujícím roce.[383] Netrvalo dlouho a světelná show překročila hranice Francie a rozšířila se do světa.[384] Osvětlování architektury probíhalo i u nás, ovšem ne v této festivalové podobě.[385] Rovnoměrné světlo v ploše se pomalu stávalo anachronismem a bylo třeba jej inovovat. Určitý posun v práci s osvětlováním architektury zaznamenal Vladislav Čáp například v roce 1960 v rámci oslav 15. výročí osvobození ČSSR, kdy proběhla umělecká soutěž o nasvícení Národního muzea.[386] Princip Son et Lumière se zde však plně nerozvinul.

Dědicem Son et Lumière se stal videomapping, který, podobně jako Son et Lumière, kombinuje vizuální a zvukovou složku. Na místo světlometů užívaných během světelných představení 20. století videomapping vychází z digitálních technologií a povrch objektů mění na dynamickou hru světelných obrazů doprovázenou zvukem.[387] Dochází tak ke změně světelného zdroje a k aktualizaci daného poslání.

Představení Son et Lumière bylo vnímáno jako atrakce (což odpovídá i jedné z hlavních motivací), jako určitý typ spektáklu. Svou zjevnou teatrálností a komercí (zvyšování návštěvnosti daných lokalit) spadalo více do sféry zábavního průmyslu. Videomapping pak tuto formu a její dosah maximalizoval a díky své divácky populární a imerzní podobě se stal působivým elementem různých festivalů, přehlídek a koncertů. Jak se proměnila naše zkušenost nočního města v kontextu světelných festivalů?

---

[383] Jiným klíčovým krokem ve formování ideje světelného festivalu byly (mimo Son et Lumière) světové výstavy prezentující dosavadní kulturní, vědecké a technologické dědictví různých zemí. Umělé osvětlení hrálo důležitou roli v konstrukcích výstavních pavilonů. Karolina M. Zielinska-Dabkowska, Night in a big city. Light festivals as a creative medium used at night and their impact on the authority, significance and prestige of a city, in: *The Role of Cultural Institutions and Events in the Marketing of Cities and Regions*, Tomasz Domański (ed.), Łódź University Press, 2016, s. 66.

[384] Belgie, 1955; Rakousko, 1960; Anglie, 1962, Egypt, 1962, USA, 1962 atd.).Více k různým realizacím Son et Lumière napříč (nejenom) Evropou v článku Vladimíra Görnera: Vladimír Görner, 12 let „Son et Lumière“, *Acta Scaenographica* 5, č. 2, 1964, s. 35-38. Celé následující číslo *Acta Scaenographica* je pak věnováno tématice „Son et Lumière“: *Acta Scaenographica* 5, č. 3, 1964.

[385] V poválečné době se navázalo na předválečnou iluminaci architektury (například Pražského hradu a dalších míst) rovnoměrným světlem, tedy stabilním, nepohyblivým a bez zvukového doprovodu. Jaroslav Fišer, Architekturní osvěcování, *Acta Scaenographica* 5, č. 5, 1964, s. 82-86.

[386] Zevrubný popis jednotlivých částí světelného návrhu a technického provedení v: Václav Čáp, Slavnostní osvěcování Národního muzea v Praze, *Acta Scaenographica* 5, č. 5, 1964, s. 88-94.

[387] Berna Ekím, A Video Projection Mapping Conceptual Desing and Application: YEKPARE, *The Turkish Online Journal of Design* 1, č. 1, 2011, s. 11.

4. 1. 2. Fête des Lumières jako první světelný festival

Festivaly světla (light festivals) nyní představují atrakci globálního charakteru. Historické prvenství přísluší Lyonu, kde v roce 1999 proběhl první Fête des Lumières, zakládající tradici světelných festivalů po celém světě. Město si rychle díky festivalu vydobylo svou identitu „*evropského hlavního města světla*.“[388] Koncept světelného festivalu nedlouho nato adoptovala další evropská města a postupně expandoval v celosvětovou síť. Při interpretaci musíme vycházet ze socio-ekonomických ukazatelů souvisejících s pojetím města jako určité značky (brand), které prostřednictvím light festivalů zvyšuje svou atraktivitu v prostředí kapitalistické soutěže. Principiálně festivaly fungují na bázi sériové reprodukce, jež je však v jednotlivostech nabourávaná a variovaná lokálními aspekty. Model tak není přejímán zcela přímočaře.[389] To se projevuje v různorodé délce trvání, měřítku, tématech a výšce i způsobu investování kapitálu. Tyto faktory pak ovlivňují i obsah a formu sdělení ve vztahu k publiku. Emanuele Giordano a Chin Ee Ong komparují festival v Lyonu s Eidhovenským, kde se přístupy organizátorů*ek liší. Zatímco v Lyonu je program vytvářen jako atrakce snažící se oslovovat a bavit co největší masu lidí pomocí spektakulárního videomappingu, v Eindhovenu volí odlišný postoj. Do svého programu zahrnují více konceptuální a interaktivní díla. Pokouší si zachovat inovativní, uměleckou dimenzi, aniž by zvolenou formou docilovali pouze momentální senzorické stimulace. V roce 2004 se v Lyonu taktéž pokusili o reartikulaci formátu začleněním více inovativních elementů. Setkali se však s negativní reakcí ze strany návštěvníků*ic, stěžujících si na přílišnou složitost, elitářství a konceptuálnost. Vrátili se tak k osvědčenému modelu[390]

Jak již vyplývá z uvedených informací, světelná díla jsou zde více svázaná s merkantilní sférou trhu. Stávají se součástí reklamy a jako komodita propagují dané město za účelem generování zisku. Nejsou komodifikací jen zpětně pohlcena, ale spousta z nich je jako její produkt nekriticky rovnou vytvořena. Nevztahuje se to však na veškeré práce, a ačkoliv je, dle mého názoru, tato kritika relevantní (bude více rozpracovaná níže), nerada bych se uchylovala k černobílé interpretaci. Jako velice přínosný a pozitivní fakt uvádím poskytnutí platformy pro nové a lokální umělce*kyně, čímž festivaly podporují současnou místní uměleckou scénu. Zároveň dochází (do určité míry) k demokratizaci tvorby ve vztahu k publiku, svým

[388] Viz Zielinska-Dabkowska (pozn. 383), s. 69-70.
[389] Tato snaha o zprostředkování autentického zážitku v daném místě a čase vystřídala předchozí, neefektivní turistický model přejímání trendů bez zapojení jedinečných kvalit místa, což vedlo ke vzniku tzv. „bezmíst“ (placelessness). Emanuele Giordano – Chin Ee Ong, Light festivals, policy mobilities and urban tourism, *Tourism .Geographies. An International Journal of Tourism Space, Place and Environment* 19, č. 5, 2017, s. 705.
[390] Ibidem, s. 710.

„bezplatným“[391] situováním do veřejného urbánního prostoru. V neposlední řadě pak zmiňuji specifickou práci s matérií nočního města, které díky světelným projekcím zakoušíme v jiné podobě. Podrobnější analýzu nyní rozvinu na příkladu Signal festivalu, české obdoby Fête des Lumières.

4. 2. Signal festival, umění a/nebo spektákl?

Pražský Signal festival poprvé proběhl v roce 2013, a navázal tak na spletitou síť „světelných“ měst vycházejících z Lyonu.[392] Koná se vždy jednou za rok (říjen) a trvá 4 dny. Investovaným finančním kapitálem (rozpočet Signalu se minulý rok pohyboval, dle slov Michaeli Hečkové, kolem 24 milionů korun a velkou část z něj financovalo ministerstvo kultury, pražský magistrát a jednotlivé městské části) a počtem návštěvníků*ic (okolo půl milionu lidí) se jedná o jeden z nejfinancovanějších a nejnavštěvovanějších festivalů v Čechách.[393] Vzhledem k jeho obrovské podpoře a popularitě je na místě ptát se na hodnoty, které generuje.

„*Signal Festival je jedním z největších producentů současného umění u nás. Spojuje současné vizuální umění, městský prostor a moderní technologie*.“ To se dočteme ve výroční zprávě posledního jubilejního ročníku Signal festivalu.[394] Je pozoruhodné, že přestože klade takový akcent na umění a zastřešuje se tímto pojmem, festival téměř nerezonuje diskurzem dějin umění. Jak poznamenává Lukáš Pilka v časopise Art & Antiques, nejčtenější recenze se objevují na sociálních sítích a turistických serverech.[395] Přestože festival sdružuje nespočet lokálních i zahraničních umělců*kyň, systematická odborná reflexe aktivně neprobíhá, jakoby se od toho teoretická akademická sféra distancovala a byla přebita útržky na sociálních sítích. Tím se Signal festival řadí spíše k zábavnímu průmyslu. Distanc mezi uměním a zábavou zdůrazňuje právě jiné médium přenosu informací, nebo umístění v odlišných sekcích v rámci jednoho komunikačního média. Alan Mckee v textu Defining entertainment: an approach (2014) zmiňuje novinové recenze oddělující sféru umění od té zábavní.[396] Podobně pak recenze

[391] Například tuzemský Signal festival začínal jako bezplatná akce, ale posledních pár let již přesouvá některé světelné instalace do placených prostorů.
[392] Viz Giordano – Ong (pozn. 390), s. 701.
[393] Tuto sumu uvedla Michaela Hečková z PR týmu Signal festivalu v rozhovoru v roce 2022. https://refresher.cz/123218-Signal-festival-podesate-rozsvecuje-Prahu-Nahledli-jsme-do-pozadi-spolecne-s-umelci-i-organizatory, vyhledáno: 8.3.2023.
[394] Tisková zpráva, 16. října 2022, dostupné z oficiálního webu Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/tiskove-zpravy/, vyhledáno: 8.3.2023.
[395] Lukáš Pilka, Proč (ne)milujeme Signal festival: Festival světla pošesté, *Art & Antiques* 17, č. 11, 2018, s. 86.
[396] Alan Mckee et al., Defining entertainment: an approach, *Creative Industries Journal* 7, č. 2, 2014, s. 8

Signal festivalu dominují sociálním sítím či populárním lifestylovým plátkům (Refresher atd.), nežli uměleckým časopisům a jiným odborným textům.

Signal festival je prezentován jako akce zbudovaná na pozitivitě (poskytuje platformu mladým umělcům*kyním, umožňuje prostor pro rekonstituci vztahu mezi lidmi a současným uměním, posiluje ekonomiku a zvyšuje prestiž města apod.). Tento neúplný výčet charakteristik se jeví jako suma dobrých vlastností, jako axiomatický výrok, který není třeba nijak zpochybňovat či rozvádět. Považuji za podnětné klást si otázky ohledně Signalu a rozklíčovat jeho roli ve veřejném prostoru. Souhlasím s tvrzením Lukáše Pilky, když zmiňuje, že „*Signal festival není špatná událost*" a vyzdvihuje jeho kvality, jako je právě zapojení mladé české umělecké scény (konkrétní příklady níže), výkony produkčního a organizačního týmu a schopnost oslovit masy lidí (největší popularitě se napříč veřejností těší videomapping, velkoformátové světelné projekce a interaktivní instalace).[397] Mezi další pozitiva doplňuji nejenom začlenění lokálních umělců*kyň, ale i vyplácení finančního honoráře, čímž dochází k ohodnocení jejich práce.[398] Jako negativa pak Pilka jmenuje absenci smysluplného cíle vedoucího k redukování umění na pouhou zábavní atrakci.[399] Na to, co Pilka nechává naznačené pouze v obrysech, nyní nahlédnu optikou Debordovy přelomové knihy Společnost spektáklu (1967).

4. 2. 1. Signal festival prizmatem Debordova spektáklu

„*Spektákl se prezentuje jako nezměrná pozitivita, jež je nediskutovatelná a nepřístupná. Neříká nic víc než „co se jeví, to je dobré, a co je dobré, to se jeví." Postoj, který principiálně vyžaduje, je ono pasivní přijímání…*"[400]

Guy Debord, spoluzakladatel situacionistického hnutí, se ve Společnosti spektáklu ostře vymezoval vůči pozdnímu kapitalismu a konzumu, jenž popisoval a kritizoval skrze své pojetí spektáklu. Spektákl nepředstavuje jednu jasně definovanou formu, což ilustruje i mnoho-vrstevnatost jeho definic napříč Debordovým textem.[401] Na spektákl můžeme souhrnně nahlížet jako na jednotící *obraz* roztříštěného světa řízeného ekonomickými faktory konzumu a komodifikace. Slovo *obraz* zde představuje ústřední označení, neboť spektákl svým *jevením se*

[397] Viz Pilka (pozn. 395), s. 87.
[398] Z rozhovoru Pavla Korbičky s Kateřinou Kadlecovou, Kateřina Kadlecová, Boží mlýny melou na Signalu: Svátek světla Signal Festival rozzáří vizuální umělec Pavel Korbička, *Reflex*, říjen 2019, online: https://www.reflex.cz/clanek/kultura/97849/bozi-mlyny-melou-na-signalu-svatek-svetla-signal-festival-rozzari-vizualni-umelec-pavel-korbicka.html, vyhledáno: 13.03.2023.
[399] Viz Pilka (pozn. 395), s. 87.
[400] Guy Debord, *Společnost spektáklu*, Praha 2007, s. 6.
[401] První část je vyloženě vystavená na výčtu celkem 34 různých popisů spektáklu. Ibidem, s. 3-12.

akcentuje zrak. Z hlediska komunikace pak z lidí činí pouhé diváky*ačky obraz pasivně přijímající. Čerpajíc z marxistických myšlenek Debord analyzuje spektákl vyvěrající z potřeby bezcílně generovat zisk, který se projevuje nadbytkem, kumulací a vznikem pseudo-potřeb.[402] Samotný čas dle Deborda nabývá podoby zboží, což demonstruje mimo jiné na fenoménu turismu jako formy spektakularizace, kdy subjekty organizovaně konzumují čas (a prostor).[403]

Situacionisté v rámci kritiky formulovali nový vztah k městskému prostředí založený převážně na aktivní participaci a psychogeografii. Namísto pasivního, konzumního charakteru jeho užívání v podobě nejefektivnějších, hlavních tras, vytvářeli nový pohyb prostorem vedený tzv. „dérive“ (unášení). Člověk se skrze hravý a konstruktivní přístup nechal unášet městem a vytvářením nečekaných situací se na město znovu napojil, a naboural tím tak spektakulárně naaranžovaný a preferovaný pohyb.[404] Signal festival představuje událost, jež za pomocí umělého světla strukturuje město a s ním i náš pohyb v něm. Vytváří tak určitou mapu, po níž se organizovaně pohybujeme. Na místo situování světelných projekcí a objektů mimo turistická a hojně frekventovaná místa a vytvoření prostoru pro poznání nových, méně probádaných lokalit, je většina děl umístěná do hlavních turistických bodů. Jsme tak konfrontovaní se světelně pozměněným obrazem známých, turistických míst. Ačkoliv se v posledních letech snaží přetíženému centru ulevit mírným odklonem mimo tyto uzly, jedná se o minoritní počiny, a akce tak často kopíruje tradiční spektakulární trasy města. Mário Kunovský, programový ředitel Signal festivalu, dává tento přístup do souvislosti s náročnou logistikou a vyslovuje zájem o větší topografickou diverzitu v příštích letech.[405]

„*Dnes jsou světelné festivaly bohužel redukovány na projekce obrovských obrazů či videí na fasády, transformující tak město v šokující noční dekoraci*.“ Těmito slovy popisuje bývalý ředitel Fête des Lumières, Roger Narboni, svůj pocit degradace úrovně festivalů v roce 2012.[406]

---

[402] „*Spektákl je kapitál na takovém stupni akumulace, že se stává obrazem*.“ Viz Debord (pozn. 400), s. 12, 15, 21.
[403] „*Turismus, tedy lidský pohyb chápaný jakožto konzumace, jenž je vedlejším produktem pohybu zboží, se v zásadě omezuje na možnost jet se podívat na to, co se stalo banálním*.“ Ibidem, s. 91.
[404] Tímto aktem znovunalezení intimního vztahu k urbánnímu prostředí odkazuje Debord (a celkově situacionisté) na postavu flâneura spojovanou s texty Charlese Baudelaira a Waltera Benjamina. Quentin Stevens, *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces*, London – New York 2007, s. 16-17, 65. V rámci tohoto nového pohybu vytvářel Debord pocitové mapy Paříže (*Naked City*, 1957) založené na fragmentarizaci a subjektivitě. Simon Sadler, The Naked City: Why Put a Collage in a Book on Modern Architecture?, in: *Twentieth-Century Architecture (The Companions to the History of Architecture* 4), David Leatherbarrow – Alexander Eisenschmidt (edd.), Oxford 2017, s. 395–406.
[405] https://refresher.cz/123218-Signal-festival-podesate-rozsvecuje-Prahu-Nahledli-jsme-do-pozadi-spolecne-s-umelci-i-organizatory, vyhledáno: 8.3.2023.
[406] „*Nowadays, light festivals are reduced, unfortunately, to the projection of giant images or videos on the facades that transform the city into a shocking night decoration*.“ Viz Giordano – Ong (pozn. 390), s. 711.

V podobném duchu srovnává Lukáš Pilka Signal festival s lineckým Ars Electronica. Dle Pilky pak hlavní rozdíl spočívá v integrování kritických pohledů v rámci současné společenské debaty, kterou mimo konceptuálně pojatá díla, otevírá i přítomnost akademiků*ček a inovátorů*ek formou workshopů a sympozia. Takto propracovanou kritickou úroveň u Signalu postrádá, čímž dochází k jeho percepci na povrchnější, spíše senzorické úrovni spektáklu, kdy se z nás stávají pasivní konzumenti*ky světelné senzace.[407] Je vhodné zmínit, že zapojením workshopů a různých institucí (CAMP, Kunsthalle Praha, Vzlet, Fakulta elektrotechnická ČVUT) během posledního ročníku, Signal festival rozšiřuje repertoár o kritičtější přístup k současným socio-kulturním tendencím.[408] Spektakulárnost festivalu se pak nejvíce vyjevuje skrze videomapping.

4. 2. 1. 1. Videomapping v rukách světelného festivalu

Signal každoročně zahrne minimálně jednu videomappingovou formu promítanou na vybranou architekturu, nejčastěji na sakrální objekty (dominantní postavení má kostel sv. Ludmily na Náměstí Míru). Promítáním naprogramovaných sekvencí vytváří na fasádě dynamickou hru překrývající kostel vrstvou světelných výjevů. Architektura videomappingem ztrácí svůj třetí rozměr a na moment se stává promítacím dvoudimenzionálním plátnem. Lumino-obrazce ve vztahu k architektuře mohou její hmotu respektovat a umocňovat světelným obtažením architektonických článků,[409] nebo jí negovat optickými iluzemi.[410] Čím vyšší je míra iluzivnosti a budování klamu hloubky na povrchu, tím více dochází k pocitu efemérní imerze a fascinace. Rychlost sekvence různě graduje, zobrazivé výjevy se rychle střídají s čistou abstrakcí. Umocňující efekt má pak i zvuková složka doprovázející vizuální show.

Obsahově tato forma videomappingu nereaguje tematicky na sakrální charakter místa. Jako se fasáda formálně odcizuje zbytku stavby světelným zploštěním, tak se po obsahové stránce kostel odcizuje sám sobě. Jako u Hanzlíkova a Mrkusova *Shift* (2005) [55] či *Ultramarínu extra blue* (2017) [56] Jany Bernartové, dochází k převrstvení posvátna, avšak s několika rozdíly. Hanzlík ani Bernartová nezasahují do místa, jež by bylo kultovně stále využíváno. Oba taktéž projekci umisťují do interiéru, čímž konstruují prostředí, které subjekt prostorově obepíná a svým sdělením podněcuje hlubší vnímání založené nejenom na čisté vizuální stimulaci.

---

[407] Stejně jako Signal festival i linecký festival vystavuje spektakulární videomapping jako formu atrakce a je schopen každoročně přitáhnout pozornost velké masy lidí. Viz Pilka (pozn. 395), s. 87.
[408] Z tiskové zprávy 1. října (https://www.signalfestival.com/tiskove-zpravy/) a 16. října (https://www.signalfestival.com/tiskove-zpravy/), vyhledáno: 8.3.2023.
[409] *Point Line Surface Solid* Daniela Rossy, 2016 [70].
[410] *Iris* od kolektivu AV Extended, 2022 [71]. V obou zmíněných příkladech dochází k prolínání těchto vztahů, jen druhý zmíněný příklad se více zaměřuje na budování optické iluze.

Videomapping kostel transformuje do podoby kulisy, „zdivadelňuje“ ho, konstruuje obraz, do nějž fyzicky nevstupujeme, ale vábí nás jako můry za světlem.[411] Proměňuje se náš vztah k místu. Génius loci, stále přítomný aktivním užíváním kostela v rámci duchovních praktik, ustupuje a je překryt hyperrealitou.

Problematické může být i poselství, jež sděluje (a to nejenom v případě sv. Ludmily, ale videomappingu během festivalů obecně). Na místo artikulace socio-politických otázek, vytváření didaktické funkce, hlubší reflexe technologií a její úlohy v naší společnosti, primárně slouží jako chvilkový estetický stimul (ačkoliv „řemeslně“ kvalitně zpracovaný). Svou formou, maximalizujících, optických, digitálních klamů v gigantickém měřítku a obsahem neumožňuje aktivní kontemplaci a působí jako intenzivní audiovizuální zážitek. Ten však pasivně a organizovaně zkonzumujeme jako formu zábavy, rozptýlení. Nevpustí nás dovnitř, neboť kromě až šokující zrakové (a sluchové) stimulace probíhající na povrchu, uvnitř něj nic není. Jako přímou vulgarizaci sakrálního prostoru pak zmiňuji zábavní, interaktivní prvek promítaný na fasádu v intervalech mezi promítáním, kdy se diváci*ačky mohli skrze mobilní telefony připojit a pohybovat po fasádě auty formou hry [71].

Videomapping v těchto podobách vyrůstá z potřeb společnosti spektáklu, s čímž souvisí otázka volného času, času ne-produkce. Debord o něm hovoří jako o „konzumovatelném času“, který v rámci „pseudocyklického času“ (založeného na střídání dne a noci, pracovních dnů a dovolené) zaplavil sektor služeb, vytvářející iluzi individualizovaných zážitků.[412] Silné emocionální účinky představují hnací motor zábavního průmyslu. Světelné festivaly svou symbolickou hodnotu nachází právě v požitcích. „*Zábava nabízí obraz „něčeho lepšího“ do čeho můžeme utéct*…“[413] Lidé se chtějí bavit, chtějí být (i nevědomě) odváděni od reality jejími obrazy, jež konstruují její iluzi. „*Co bylo zpodobováno jako skutečný život, se jednoduše odhaluje jako život skutečněji spektakulární*.“[414]

---

[411] Toto přirovnání již použil ve spojitosti se Signal festivalem Josef Ledvina v krátké recenzi: Josef Ledvina, Jako můry za světlem, *Art & Antiques* 13, č. 11, 2014, s. 50.

[412] „*Pseudocyklický čas je ve skutečnosti pouze konzumovatelný převlek zbožního času produkce. Obsahuje jeho základní rysy, tedy stejnorodé zaměnitelné jednotky a potlačení kvalitativního rozměru. Poněvadž je však vedlejším produktem tohoto času a je určen k podněcování a udržování zaostalosti konkrétního každodenního života, musí být obtížen pseudovalorizacemi a vyvstávat v posloupnosti falešně individualizovaných momentů.*“ Viz Debord (pozn. 400), s. 83.

[413] „*Entertainment offers the image of ‘something better’ to escape into*…“ Citát Richarda Dyera z roku 2002. Richard Dyer se jako jeden z mála akademiků věnuje zábavě a její roli v našem životě. Jako klíčový atribut zábavy (zábavního průmyslu) uvádí právě apel na emocionální zapojení publika, na požitky. Viz Mckee (pozn. 396), s. 14.

[414] Viz Debord (pozn. 400), s. 85.

Určitou analogii (ilustrující výchozí bod vzniku volného času) spatřuji v rozmachu kýče v 19. století, který popisuje Clement Greenberg v textu Avantgarda a kýč (1939). Fenomén volného času se váže k industrializaci a urbanizaci. Souvisí tak imanentně s městem (městskou kulturou) a tvoří jakýsi protipól času produkce.[415] Dle Greenberga vlivem průmyslové revoluce, jež vedla k přílivu obyvatel do měst a ke vzniku volného času (a sním i nudy, jelikož neměli možnosti takové kultivace, aby porozuměli vysokému umění), vzrostl tlak ze strany nově zformované buržoazie na vytvoření kultury pro jejich potřebu. Tak byla vyvinuta náhražková kultura, kýč, který byl slovy Greenberga: „*určen pro ty, kteří neměli cit pro hodnoty kultury skutečné, ale i tak byli hladoví po zábavě…*“[416] Alan Mckee pak v 19. století, ve spojitosti s přechodem ke kapitalismu a se vznikem volného času, spatřuje počátek komercionalizace, masové kultury a zábavního průmyslu. Ten skrze 20. století eskaloval do forem, které známe nyní.[417]

Videomapping ve zmíněných podobách představuje současný prostředek pro ukojení tohoto hladu po zábavě. Vidíme tak jistou reartikulaci onoho tlaku, který v současnosti vytváří široká veřejnost na konkrétní produkční týmy světelných festivalů, které se pak snaží vyhovět poptávce. Snaha o oslovení co největšího počtu lidí a vyhnutí se kulturnímu elitářství, což je jedna z klíčových proklamací (nejenom) Signal festivalu, tak změnu, či úplnou eliminaci videomappingů vylučuje.[418]

4. 2. 2. Signal festival jako simulakrum

S fenoménem spektáklu se váže pojetí simulakra francouzského filosofa a sociologa Jeana Baudrillarda, který rozpracoval v textu Simulakra a Simulace (1981). Simulakrem označuje obrazy bez vztahu k originálu/realitě. Převrstvují realitu a staví se na její místo. „*Nyní jde o generování prostřednictvím modelů skutečna bez původu či reality: prostřednictvím modelů nadskutečna*.“[419]

---

[415] Miroslav Paulíček, Paradoxy volného času – věčný ruch, zahálka a civilizace, in: Eva Bendová – Zdeněk Hojda (edd.), *Od práce k zábavě. Volný čas v české kultuře 19. století*, Plzeň 2020, s. 9-13. Volný čas představuje komplikovaný fenomén, na nějž lze hledět různou optikou. Můžeme ho chápat jako specifický úsek, prázdno vyplněné smysluplnou aktivitou, nebo ho vnímat méně svázaně a dát prostor svobodě a „neproduktivní“ činnosti (zahálce). Slovo neproduktivní píši v uvozovkách, neboť se nemuselo jednat o přímý protiklad práce. V umělecké praxi často zahálka (s určitou dávkou ironie) figurovala jako produktivní aktivita. Pojetí volného času se pak proměňuje v čase a závisí i na výkladech jednotlivých postav či genderu. Více k tématu ve sborníku: Eva Bendová – Zdeněk Hojda (edd.), *Od práce k zábavě. Volný čas v české kultuře 19. století*, Plzeň 2020.
[416] Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, *Labyrint revue* č. 7-8, 2000, s. 68-74, s. 71.
[417] Viz Mckee (pozn. 396), s. 8.
[418] Ideálním příkladem toho, jak publikum svou reakcí utváří formu světelných festivalů, je v tomto kontextu již zmiňovaný Fête des Lumières.
[419] Baudrillard rozebírá čtyři stádia/řády obrazů z hlediska jejich vazby na realitu:

Simulakrum úzce souvisí se vznikem hyperreality, paralelního světa, jenž se jeví jako ten původní, avšak vztah mezi skutečností a její kopií je zastřen, pozměněn, nebo zcela vymazán.[420] Videomapping je schopen produkovat hyperrealistické obrazy, jež vytlačují realitu. Demonstrativním příkladem se stávají právě festivalové videomappingy, odkazující svou formou na fasádu budovy (kopírují její architektonické články a povrchovou strukturu). Promítáním na architekturu jí dokáží zcela překrýt a vytvořit její obraz, který se nám jeví skutečnější než reálná stavba. Vztah mezi skutečností a kopií je však stále do určité míry zachován, neboť formálně, v konkrétních momentech, projekce navazuje na originál, který však přetváří do hyperrealizované kopie.

Největší senzací posledního ročníku Signal festivalu (2022) bylo site specifik dílo istanbulského digitálního umělce Refika Anadola nazvané *Prague Dreams* (2022) [72].[421] V prostorách pražského CAMPu promítl imerzní světelnou projekci, jež vytvořil ze sebraných dat z cloudového modelu Prahy.[422] Před očima se nám otevírá cesta pražskými ulicemi v podobě abstrahovaných organických forem. Detailní struktura dynamických, až fluidních výjevů konstruuje svou hyperrealitu, která nás pohlcuje a vtahuje dovnitř. Syté digitální barvy se zdají skutečnější než jakékoliv jiné zbarvení nacházející se v přírodě. Nechává vznikat nový svět. Světelná instalace má vazbu k realitě, vychází z jejích přesných dat. Realita, z které vychází, je však realitou stroje. Dává se nám v zakódované podobě neodpovídající naší zkušenosti s ní, neboť během procházení městskými ulicemi nejsme schopni skutečnost takto detekovat. Po obeznámení publika s motivem práce a jejím procesem vzniku nabízí člověku unikátní vhled do vidění stroje, nepřekrývajícího se s naším běžným viděním.

Snaha o zprostředkování světa prizmatem nových technologických aparátů a prohloubení vztahu mezi nimi a člověkem není na výtvarném poli něčím ojedinělým. Hito Steyerl a její

---

1. Obraz jako reflexe skutečnosti (jedná se o „dobré“ zdání, přijímáme, že jeho pravost se podobá svému skutečnému ekvivalentu)
2. Obraz maskující skutečnost (jedná se o „zlé“ zdání, realita je reprezentována pokřiveným způsobem)
3. Obraz maskuje nepřítomnost skutečnosti (je definován absencí reality, tuto absenci se snaží schovat a prezentuje se jako její kopie, jedná se však o kopie bez originálu)
4. Obraz již nemá žádný vztah ke skutečnosti (stává se čistou simulací, kulturní produkty již nepředstírají svou vazbu k realitě) Jean Baudrillard, Praecessio Simulacrorum, *Host* 12, č. 6, 1996, s. 3, 6.

[420] Hyperrealitu Baudrillard popisuje na příkladu Disneylandu, kde se snoubí hra iluzí a fantasmat a produkuje sociální mikrokosmos. Z hlediska ideologické interpretace se Disneyland snaží působit fantaskně, aby zbytek Ameriky působil skutečně, ačkoliv už není. Ibidem, s. 10-11.

[421] Z oficiálních stránek CAMPu: https://praha.camp/vystavy/detail/refik-anadol-prague-dreams, vyhledáno: 14.03.2023.

[422] Jedná se o 3D model vycházející z laserového paprsku odrážejícího se od povrchu objektů (budov a dalších předmětů). Užívá se jako bazální nástroj v územním plánování a mapování města. Z oficiálních stránek CAMPu, dostupné z: https://praha.camp/vystavy/detail/refik-anadol-prague-dreams, vyhledáno: 14.03.2023.

zájem o realitu (post)produkovanou softwary jsem zmiňovala výše. Jiný novomediální umělec, Trevor Paglen, nás přibližuje k obrazům vytvořenými stroji pro další stroje a dešifruje jejich komunikaci (*Adversarially Evolved Hallucinations*, 2017 [73]). Poukazuje na absurditu konstituce významů v konkrétních programech a apeluje na vytvoření bezpečné sféry v neviditelném digitálním prostoru (*Autonomy Cube*, 2015 [74]). Stejně jako Steyerl je ve vztahu k technologiím často skeptický.[423] Z tuzemského prostředí pak jmenuji Janu Bernartovou, jejíž nakládání se surovými daty je podmíněno více estetickým a techno-neutrálním přístupem k obnaženým formám digitálního média (*Paradigmatická digitální struktura*, 2015-2018 [46]) či Daniela Hanzlíka, kde například ve svých videoinstalacích konfrontuje krajinné záběry s digitální konstrukcí datových sedimentů (*Sedimentace*, 2013 [75]).[424]

Anadolova pražská instalace (především oproti zahraniční tvorbě zmíněných umělců*kyň) bazíruje primárně na vizuální atraktivitě. Ukazuje nám novou, vykonstruovanou *nadskutečnost* výchozích dat poeticky naaranžovaných a upravených do spektakulární podoby. Není tolik ostražitý k technologické komunikaci, jejím stinným stránkám a dopadu na subjekt. O to více ho ale dokáže vtáhnout do sebe. Edukativní potenciál zcela nepostrádá. Je však otázkou, nakolik se ztrácí ve spektakulárním vizuálu.

4. 2. 3. Signal festival jako přesah zábavního průmyslu

Zatím jsem se soustředila na obecnější charakteristiky festivalu, a jako jeho jediné dva konkrétní projevy analyzovala videomapping a Anadolovu instalaci, což může působit velice omezeně ve vztahu k celkové akci. Primární zaměření na fenomén videomapingu odůvodňuji jeho obecnou popularitou (z reakcí vychází svou oblíbeností na prvním místě, často se stává i jedním z hlavních reklamních poutačů). Na jednoznačnou atraktivitu videomappingu a jeho dominanci v pestré škále jiných objektů odkazuje, se značnou mírou zklamání, i zmiňovaná recenze Lukáše Pilky.[425] Přestože tak videomappingový spektákl představuje jeden z mnoha vystavených exponátů, strhává na sebe největší pozornost a často (z hlediska očekávání

---

[423] Hal Foster, *What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle*, London – New York 2020, s. 143-149.
[424] Viz Průchová Hrůzová (pozn. 233), s. 5-6. Videoprojekce Hanzlíkovy videoinstalace *Sediment* (2013), dostupné zde: https://www.danielhanzlik.cz/, vyhledáno: 14.03.2023.
[425] „*Dílo dalšího tuzemského autora, Ivana Kafky, si však u obecenstva získalo mnohem rozporuplnější hodnocení. Instalace O stádnosti / Zjevná stádnost poskládaná z dopravních značek používaných při označování výmolů a oprav vozovky si v lepším případě získala vtipné komentáře typu „Nazval bych to „Pocta Pražanů Adrianě Krnáčové“ (Petr S.), v tom horším a převládajícím pak kritiku, nepochopení a odmítnutí. Naopak největšímu uznání a nejčastějším pozitivním reakcím se těšil již zmiňovaný videomapping*.“ Viz Pilka (pozn. 395), s. 87.

masového publika) reprezentuje a shrnuje celý festival. Nyní se zaměřím na jiné, nespektakulární formy představené Signal festivalem v průběhu let s přesahem za pouhý zábavní průmysl. Pojmenovala jsem několik tematických okruhů, kde u každého dokládám jedno, až dvě díla nenarativního abstraktního formátu (nedojde tak k interpretaci všech prací).

Nejprve uvedu příklad díla vztahujícího se svou formou a obsahem k politickému dění. Nejaktuálnější reakci na světovou situaci zprostředkovává poslední ročník festivalu (2022), kde Maxim Velčovský vystavil instalaci *Fyzická možnost smrti v mysli někoho žijícího* (2022) [76]. Pohřebiště vyhořelých vraků aut dovezených z Ukrajiny, kde došlo v rámci války k jejich zničení, přináší do Prahy přímý otisk hrůz, jež se na Ukrajině odehrávají. [426] Ačkoliv se jedná o zobrazivé dílo a vybočuje tak z mé oblasti zájmu, ve snaze komplexněji uchopit festival a jeho provázanost s aktuálním politickým diskurzem, ho zde zmiňuji. Ze zrezivělých vraků se kouří, zapnutá přední a zadní světla prozařují Mariánské náměstí a celá instalace působí jako zářící válečný maják. Názvem Velčovský odkazuje ke stejnojmennému dílu Damiena Hirsta z roku 1991 [77], kdy do formaldehydu naložil žraloka a vystavil ho v galerii. „*Snažíte se vyhnout [smrti], ale je to tak velká věc, že nemůžete. To je strašidelné, že ano*?“[427] Naložený, mrtvý žralok vyvolává pocity hrůzy a smrti. Na podobné psychologické lince fungují vraky aut, které vnímáme v přímé asociaci s válkou na Ukrajině.

Aktuální světové otázky související s tématem globálního oteplování otevřela světelná instalace Šimona Maška a Josef Schmidta *Permafrost* (2021) [78], kde umělci na Mariánském náměstí vystavili krychli z ledových bloků, z jejíhož vnitřku prosvítalo ven umělé světlo v různých frekvencích.[428] Hlavním obsahem díla je čas a jeho plynutí, jež se odráží v tajícím ledu. Objekt představuje jasnou paralelu k dílu Olafura Eliassona, který například již v roce 1998 situoval do parku bloky ledu (*The very large icestep experienced* [79]). Objekt přebírá kvality subjektu svou proměnou v čase.[429] Následně v roce 2014 vystavil Eliasson 12 kostek ledu ve veřejném

[426] Informace čerpané z tiskové zprávy 16. října 2022, kde je instalace představena. Dostupné z oficiálních stránek Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/press/, vyhledáno: 8.3.2023.
[427] „*You try and avoid [death], but it's such a big thing that you can't. That's the frightening thing isn't it*?“ Z rozhovoru s Damienem Hirstem: Alastair Sooke, We're Here for a Good Time, not a Long Time, *The Telegraph,* leden 2001. Dostupné online zde: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8245906/Damien-Hirst-Were-here-for-a-good-time-not-a-long-time.html, vyhledáno: 12.03.2023.
[428] Z oficiálních webových stránek Signal festivalu, online: https://www.signalfestival.com/historie/2021/permafrost/, vyhledáno: 14.03.2023.
[429] „*…the process being something with a history, with a past and a future*.“ Viz Birnbaum (pozn. 187), s. 15.

prostoru (*Ice Watch* [80]) ve snaze upozornit na proměnu klimatu, jejímž neoficiálním symbolem se staly ledovce (a jejich úbytek).[430]

Sociálními otázkami se v rámci Signal festivalu zabýval Jakub Nepraš nebo Ivan Kafka. Nepraš se jimi zaobíral ve své světelné soše *Můra* (2013) [81]. Abstrahovaná podoba můry z plexiskla a dřeva se svými křídly uzavírá a choulí do sebe. Skrze křídla prosvítá ven světelná videoprojekce, odhalující skutečný svět pod maskou kamufláže. Reaguje na fenomén tzv. „gentrifikace" města. Město se halí do turistické masky určené pro zbohatlou vyšší vrstvu a postupně vytlačuje původní obyvatele s jejich autentickou kulturou. Skutečnost převrstvuje její nablýskaný obal, pod nímž zeje vyprázdněná forma života založená na kolektivním konzumu.[431] Spektakulární iluze simuluje realitu.

Kolektivní, až přímo masové chování examinuje Ivan Kafka v instalaci *O stádnosti* / *Zjevná stádnost* (2018) [82] na pražském Ovocném trhu. Vystavil zde zástup nasvícených směrových značek, ztělesňujících dav v jeho kolektivnosti a zmanipulovatelné mentalitě. Některé objekty doplnil o vlastní světelný zdroj, jenž se však v mase značek, které různě ozařují reflektory, ztrácí a splývá v jeden šik. Kriticky se tak vymezuji vůči homogennosti davu, fenoménu „zestádnění" rozporující podstatě demokracie a svobody stojící na individualitě.[432] Tato informace však zůstává publikem často nedešifrovaná. Jak uvádí Lukáš Pilka, instalace se nesetkala s pozitivním ohlasem návštěvníků*ic Signal festivalu, přestože (nebo možná protože) se svým sdělením může vztahovat právě i na masu publika festivalu.[433]

Minimalistické objekty (*Boží mlýny* [83]) symbolicky spjaté s tuzemským kontextem instaloval Pavel Korbička během 7. ročníku (2019) Signal festivalu, jehož scelujícím tématem se stala „revoluce" (30. let od Sametové revoluce a od pádu totalitního režimu).[434] Korbička umístil trojici kinetických světelných ramen v barvách trikolory na vrcholy tří pražských komínů (každý komín měl na sobě přichycený jeden ze tří objektů), a vytvořil tak jakýsi časoprostorový

---

[430] *Ice Watch* pak v jiném měřítku zopakoval v Paříži (2015) a v Londýně (2018) před Tate Modern. George Philip LeBourdais, Olafur Eliasson's Ice Watch Paris and the Human Impact of Climate Change, *In Wake of Paris Attacks* prosinec 2015, dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-in-wake-of-paris-attacks-eliasson-s-ice-blocks-evoke-the-human-impact-of-rising-temperatures, vyhledáno: 14.03.2023.
[431] Z oficiálních webových stránek Jakuba Nepraše: https://www.jakubnepras.com/mot-monumental, vyhledáno: 12.03.2023.
[432] Z rozhovoru umělce pro Reflex s Markem Gregorem, Marek Gregor, Mezi politickým presem a finančním stresem. Ivan Kafka vystavěl pomník české stádnosti, *Reflex*, říjen 2018. https://www.reflex.cz/clanek/video/90475/mezi-politickym-presem-a-financim-stresem-ivan-kafka-vystavel-pomnik-ceske-stadnosti.html, vyhledáno: 12.03.2023.
[433] Viz Pilka (pozn. 395), s. 87.
[434] Z oficiálních stránek Signal festivalu (2019), https://www.signalfestival.com/rocnik/2019/, vyhledáno: 13.03.2023.

trojúhelník. Světelné přímky obsahovaly otáčivý pohyb, každý o jiné rychlosti. Spolu tvořily hodinové ručičky, jejichž součet ukazoval reálný čas. Svým separátním umístěním však nebylo možné přesný čas zjistit.[435] Jedná se o poněkud ojedinělé dílo v Korbičkově dosavadní tvorbě, nikoliv formou, nýbrž obsahem. Korbička se primárně věnuje zkušenostem divácké percepce a tělesnosti, s níž si pohrává ve svých instalacích. Nesleduje současná společenská či politická témata. V rozhovoru pro Respekt odůvodňuje toto vybočení přesně daným zadáním Signal festivalu vážícímu se k revolučnímu roku 1989.[436] Celý tento ročník pak demonstruje výše popsaný jev variování řetězce sériové reprodukce lokální, a tím i více autentickou tématikou.

V posledním okruhu děl uvádím instalace nabývající svůj význam skrze přímou interakci s publikem. Interaktivita se často pojí s novými médii a je definovaná (dle Ernsta Edmondse) „*dynamickým chováním v návaznosti na vnější podněty, jakými jsou například pohybující se lidé*.“[437] Vzniká tak specifický druh komunikace mezi dílem a publikem, který umocňuje naše zakoušení daného díla a probouzí nás z pasivity. Nejběžnějším typem interaktivního umění jsou instalace reagující na pohyb, zvuk a dotek za pomocí senzorů snímajících okolí. Jakákoliv zaznamenaná externí událost pak slouží jako pokyn ke změně díla předem naprogramovaným algoritmem. Edmunds tuto kategorii nazývá „dynamicky-interaktivní“.[438] Tato komunikační linka „člověk – přístroj“ může být velice podnětná a edukativní. Jako učebnicový příklad zmiňuji interaktivní instalaci *make-A-move* (2015) umělkyně Pat Badani [84]. Animované obrazy muže a ženy vizuálně reagují na náš pohyb (hýbou očima směrem k našemu tělu). Sledují nás a akt dívání obrací proti nám. Badani zde prozkoumává otázky narušení osobního prostoru a tzv. „surveillance“ (dohledu).[439] Odkazuje tím na problematiku neustálého dohledu zprostředkovaného technologiemi, který se s rozmachem sociálních sítí, cookies souborů a únikem dat stává více a více palčivým. To je jen jeden z mnoha přístupů, jak pomocí výtvarného umění odkrývat a upozorňovat publikum na (v tomto případě stinnou) stranu nových

---

[435] Z oficiálních webových stránek Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/historie/2019/bozi-mlyny/, vyhledáno: 13.03.2023.
[436] „*Obvykle ve svém díle nesleduju témata společensky aktuální, nebo dokonce politická, ale Signal po nás chtěl, abychom se zhostili jistého zadání, tak jsem to udělal*.“ Kateřina Kadlecová, Boží mlýny melou na Signalu: Svátek světla Signal Festival rozzáří vizuální umělec Pavel Korbička, *Reflex*, říjen 2019, online: https://www.reflex.cz/clanek/kultura/97849/bozi-mlyny-melou-na-signalu-svatek-svetla-signal-festival-rozzari-vizualni-umelec-pavel-korbicka.html, vyhledáno: 13.03.2023.
[437] „*Interactive art is distinguished by its dynamic behaviour in response to external stimuli, such as people moving…*“ Edmonds je citován v: Salah Uddin Ahmed, Interaction and Interactivity: In the Context of Digital Interactive Art Installation, in: Masaaki Kurosu (ed.), *Human-Computer Interaction. Interaction in Context*, Las Vegas 2018, s. 241–257, s. 243.
[438] „Dynamic-Interactive.“ Ibidem, s. 250.
[439] Z článku Par Paule Mackrouse pro výstavu *make-A-move* (5.11.-5.12.2015) TOPO Digital Creation Centre, dostupné online: http://www.agencetopo.qc.ca/wp/pat-badani-make-a-move-installation-vitrine_topo/ , vyhledáno: 14.03.2023

technologií. Cest, jak prohlubovat vztah člověka a stroje, je nespočet. Jaká komunikace probíhá na Signal festivalu?

Pro analýzu z řady děl vypichuji instalace *The Pool* (2014) Jen Lewin a *Touch* (2018) Tomáše Dymeše. Přestože si díla nejsou formálně blízká, sdílí několik společných myšlenek. Obě instalace za užití umělého světla reagují na dotek subjektu. V instalaci *The Pool* (2014) [85] umístila Jen Lewin na zem světelné kruhy, které se rozsvítily, když jsme na ně šlápli. Spolu s dalšími účastníky*icemi bylo možné skládat vizuální světelnou skladbu.[440] Docházelo k procesu strukturování prostoru světlem v kruhové formě příbuzné šachovnici, jež je aktivovaná naším tělem. Fyzickou přítomnost vlastního těla si při korigovaném pohybu světelným polem silně uvědomujeme. *Touch* (2018) [86] funguje na podobném principu. Kruhový transparentní oblak s námi komunikoval během doteku ruky, kdy se zasažená oblast rozzářila a vznikla světelná spojnice (mezi publikem a přístrojem, nebo mezi jednotlivými lidmi).[441] V obou případech se jednalo o výtvarnou artikulaci spojení, na němž lidé participovali. Odkazuje na jednotu globalizovaného světa propojeného umělým světlem (technologiemi). Instalace tak přenášela pozitivně laděné sdělení, očesané o problematické stránky globalizačního procesu a komunikačních kanálů.[442]

Tento výčet krátce mapuje různé oblasti a otázky, které Signal festival v průběhu 10 let svého trvání otevírá prostřednictvím vystavovaných děl. Za tu dobu působení srostl s městem a nabyl masové popularity. Výtvarná proměna města umělým světlem však není záležitostí vyhrazenou výlučně Signal festivalu. Jaká světelná díla mimo festival vstupují do městského prostoru a jakou komunikaci s ním a s námi vytvářejí?

4. 3. Výtvarná světelná scéna mimo Signal festival

4. 3. 1. Dílo Daniela Hanzlíka

„*Každý to máme v sobě, fascinaci světlem. Je to energie, která námi rezonuje* (…) *Protějškem světla je tma, i to je zdroj poznání.*“[443] Celou prací (vyjma první historické části) se vinula postava Daniela Hanzlíka. Mimo *Silenced* (2006) [35] jsem však interpretovala jeho dílo pouze

[440] Z oficiálních webových stránek Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/historie/2014/the-pool/, vyhledáno 14.03.2023.
[441] Z oficiálních webových stránek Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/historie/2018/touch/, vyhledáno: 14.03.2023
[442] Odhaduji, že otevírat tyto otázky nebylo ani cílem. V centru stálo primárně téma jednoty a propojení ve své symbolické a idylické podobě.
[443] Z rozhovoru Daniela Hanzlíka s Veronikou Marešovou. Viz Vaňous, Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas (pozn. 183), s. nečíslováno.

v interiéru. Jak reaguje na veřejný prostor a přetváří podobu nočního města, jímž rezonuje světlo a tma, syntéza dvou zdrojů poznání? Hanzlíkova fascinace městem figuruje v jeho bohatém rejstříku tvorby opakovaně. Setkáme se s ní nejenom v rámci světelného obrazu na fasádě (*Neuron,* 2010, více níže), v animované projekci (*Shift,* 2005 [55), ale i na fotografiích nočních měst, s kterými různě manipuluje (*Projekt Local Space,* 2005 [87]).

Unikátní počin zračí jeho dílo *Times Square in White* z roku 2007 [88]. Hanzlík nechal digitálně vytisknout fotografii newyorského náměstí a zasadil jí do light boxu. Nejedná se tak o skutečnou transformaci hmoty města, ale o jeho digitální upravený otisk. Představuje však jeden z průsečíků Hanzlíkovy tvorby, a ačkoliv operuje v ploše (jako závěsný digitální obraz), dokáže nás pomocí světla vtáhnout a virtuálně změnit daný městský prostor. Dílo souvisí s Hanzlíkovou první návštěvou New Yorku, jehož spektakulární kvality vedly k utopické představě.[444] Po formální stránce minimálním zásahem radikálně proměnil naší percepci nočního města na základě formulování této otázky: „*jaké by to bylo, zbavit prostor záře mediálních obrazů a nahradit je bílým světlem*?“[445] Vizuální odpovědí se stalo nahrazení reklamních sdělení bílým světlem, které vyzařuje z inzerční plochy. Konceptuálně vytváří obrazovou variaci *Silenced* (2006) [35], kde fyzicky odstranil inzerční plochu billboardu a ponechal holý skelet ozářený světlem (více ve 2. kapitole). V *Times Square in White* tuto myšlenku posunul a její účinek umocnil právě zasazením do kontextu Times Square. Náměstí s nespočtem digitálních reklamních obrazovek a billboardů, jehož noční podoba se stala jednou z ikonických tváří Ameriky a pozdního kapitalismu, nabývá jiných významů. Hanzlík reaguje na informační přesycení spjaté s expanzí mediálního obrazu formou všudypřítomných reklam. Ty mají člověka penetrovat, křiklavá vizualita (saturované barvy, dynamičnost, jednoznačnost) představuje jejich doménu.[446] Tuto kulturu konzumu a komerce Hanzlík překrývá bílým světlem. Světlo obrazovek je zde redukováno na svou prvotní funkci: ozařuje, neguje tmu. Vyjevuje se tak jeho imanentní poselství, jak o něm hovoří McLuhan.[447]

Mediální smog je tak sice překrytý, ale nemizí. Zůstává zakódovaný v městské matérii, v naší zkušenosti s ní. Přestože jsou reklamní obrazovky v light boxu fakticky „ohlodány“ na (bez)obsahové světelné vyzařování, jejich původní komerční funkce se vyjevuje v našem pocitu

[444] Z rozhovoru autorky s Danielem Hanzlíkem ze dne 27.4.2023.
[445] Z oficiálních webových stránek Daniela Hanzlíka, dostupné z: https://www.danielhanzlik.cz/, vyhledáno: 15.03.2023.
[446] Shivany S., Billboard Advertisement Strategies, *International Journal of Application or Innovation in Engineering & Management* 7, č. 4, 2018, s. 42-43.
[447] Viz McLuhan (pozn. 9), s. 20

jakési nepatřičnosti či diskomfortu při pohledu na daný výjev. Novou vizuální podobu konfrontujeme s obrazy Times Square z naší paměti, které notoricky známe.[448] Vzniká tak napětí mezi původní vrstvou pestrobarevných reklam a novým, zdánlivě prázdným sdělením, které má ovšem schopnost nás penetrovat intenzivněji, než jakákoliv reklama. Ona absence v takovém měřítku a kontextu se pak stává agresivním sdělením.

Do skutečného městského prostředí vstupuje Hanzlík spolu s kolegou Pavlem Mrkusem světelnou intervencí *Neuron* z roku 2010 [89]. Na budovu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem permanentně zvěčnili neuron (na základě mikroskopické fotografie), čímž obsahově reagují na Purkyňovy objevy v oblasti nervové soustavy.[449] Jan Evangelista Purkyně figuroval v diskurzu dějin umění především ve spojitosti se subjektivním, zrakovým vnímáním. Zaměřoval se na examinaci vnějšího vizuálního jevu a jeho vnitřního obrazu.[450] Přetavením vypreparovaného záznamu do novomediální podoby vytváří *Neuron* spojnici mezi exaktní, tvrdou vědou (Univerzita J. E. Purkyně) a výtvarným uměním (Fakulta umění a designu). Jak instalaci komentuje Michal Koleček, dochází zde k odkazu vědeckých poznatků, i k metafoře „*tvůrčí energie nahromaděné za zdmi umělecké školy.*“[451] Důležitým komponentem této světelné instalace se stala dynamická složka. Jádro neuronu zůstává stabilní a neměnné, zatímco jeho výběžky (dendrity) různě problikávají a roztahují se po fasádě v „zábleskovité“ změti bílých světel. Výjev se nerozpíná po celém povrchu budovy, transformuje pouze její pohledově levou stranu, díky čemuž vzniká kontrast mezi neměnnou, stabilní hmotou a rozpohybovaným, světelným povrchem.

4. 3. 2. Dílo Pavla Korbičky a Jakuba Nepraše

Jak tvorba Pavla Korbičky, tak Jakuba Nepraše byla zastoupena v různých ročnících Signal festivalu. Oba se výtvarné scény v městském prostoru účastní i mimo tento festival. Korbičkovu tvorbu charakterizuje užití umělého světla za účelem proměnění prostoru a naší zkušeností s ním (viz třetí kapitola). Minimalistické linie barevného světla zasazuje i do otevřeného veřejného prostoru. Své luminiscenční dílo v urbánním prostředí vystavuje často v rámci

[448] Paměť slouží jako úložiště informací a v konkrétních momentech vyvolává příslušná paměťová data do pozadí aktuálně zakoušených situací. Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 327-328.
[449] Viz Koleček (pozn. 444), s. 5.
[450] Jeho výzkum ovlivnil uměleckou praxi, dominantní pozici v tomto proudu opanoval František Kupka. Více v: Lada Hubatová-Vacková, Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění* LIII, č. 6, 2005, s. 566-585.
[451] Viz Koleček (pozn. 444), s. 5.

různých uměleckých festivalů a přehlídek. Jako příklad nyní uvedu jeho účast na festivalu Sochy v ulicích/Brno Art Open (2008) a festivalu světla Skyway v Toruni (2011).

Během akce Sochy v ulicích/Brno Art Open v roce 2008 instaloval Korbička do brněnského parku Špilberk svou *North line* [90]. Linií sytě červeného neonového světla horizontálně a diagonálně protnul koruny stromů. Umístěním do prostoru nad naším tělem transformoval náš vztah ke známému prostoru a nechal ho zaplavil rudým světlem. Dle Mária Caeira tyto „světelné stopy" souvisí s linií pohybu člověka a vybízí ho ke kontemplativnímu pohybu. Následuje světelný proud v jeho dematerializované lince.[452] Podobně jako Zippe přenáší řezané kresebné linie z plochy do prostoru sochařským zásahem. Na rozdíl od Zippeho, který světelné linky dramaticky lámal v prostoru, však nechává napnutou „nit" v jednoduché podobě, a více se tak (v tomto případě) přibližuje minimalistické estetice Dana Flavina .

Horizontálu a diagonálu *North line* (2008) Korbička vzpřímil do vertikální podoby v instalaci *Paralely* (2011) prezentovanou v rámci mezinárodního světelného festivalu Skyway v Toruni [91].[453] Dvě neonové vertikály situoval paralelně se stromy, jejichž větve se kolem nich proplétají a uzavírají je v sobě. Vzniká tak určitý kontrast mezi spletitou, přírodní formou a geometrickou technologickou konstrukcí.[454] Překlopením horizontály do vzpřímené polohy již nedochází ke zdůraznění lidského pohybu prostorem (skrze nějž se hýbeme horizontálně), ale ke kopírování pohybu stromů (zespodu nahoru). Odkazuje i na jednu z os našeho těla. Proměňuje se tudíž naše zakoušení vzniklé prostorové situace, neboť podmiňuje jiný typ pohybu (v případě *Paralel* spíše *kolem* linky, nežli *podél* ní jako u *North line*).

Svou prací s horizontálními a vertikálními světelnými liniemi se tak jasně vztahuje k tělesnosti subjektu, jak jí popsal Merleau-Ponty. Vertikála odkazuje k symetrické ose našeho vzpřímeného těla. Zároveň souvisí s gravitací působící směrem dolů na tělo. Horizontála pak představuje druhou pozici, kterou může tělo nabývat ve vztahu k sobě a ke světu a skrze níž vnímá předměty v prostoru. Merleau-Ponty tyto osy těla rozebírá v prostorových situacích, kdy je naše zkušenost vertikály a horizontály vychylována (Wertheimerův experiment).[455] Podobně

[452] Viz Caerio (pozn. 214), s. 58-59.
[453] Ibidem, s.70-71.
[454] Stejnou situaci vytvořil Korbička v roce 2019 během valašského světelného festivalu (Světlo Valmez), kde na místo dvou neonových vertikál instaloval jednu solitérní. Z oficiálních webových stránek festivalu: https://www.svetlovalmez.cz/speakers/pavel-korbicka/, vyhledáno: 17.03.2023.
[455] Viz Merleau-Ponty, Fenomenologie (pozn. 280), s. 309.

se k vychylování os vztahuje Korbička, v těchto případech pak v komplexním environmentu města, kde příroda srůstá s technikou.

Multimediální dílo Jakuba Nepraše, jednoho ze zakládajících členů „Trafačky“, v sobě snoubí unikátní pohled na přírodu a velkoměsto.[456] Situuje ho buďto přímo do urbánního prostoru (*Viditelnost,* 2022 [92]; *Kulturní roj,* 2018 [93]), nebo na něj reaguje obsahem promítaných videoprojekcí (*Metropolia*, 2010 [94]; *Babylonská rostlina,* 2006 [95]). Užitím nových médií tematizuje toto spojení ve vztahu k subjektu ve světě, k jeho komunikaci s ním a k bytí v něm. Pohybujeme se na rozmezí mezi zobrazivým a abstraktním uměním, kdy ve spletité abstrahované změti organických forem a tvarů dokážeme identifikovat určité zobrazivé elementy, odkazující k technokraticky pojaté realitě. Spíše než lokální témata ho zajímají obecné fenomény naší existence v jejích podvědomých pochodech, vyjevující se v symbolické, organické syntéze přírody a technologií. „*Často asi podvědomě čerpám z přírodních symbolických tvarů nebo principů, které se zdají navzájem podobné a jejich detaily na první pohled nečitelné.*“[457] Jak se konkrétně zapojuje do městského environmentu?

Podíváme-li se na jeho portfolio (z hlediska světelných, abstraktních prací), do města nejčastěji zasahuje formou zavěšené světelné sochy. Spojením kinetické videokoláže, zasazené do konstrukcí ze dřeva, kovu a plexiskla, dostávají hyperrealistické výjevy prostorovou dimenzi. Animované sekvence promítané na plexiskle prosvítají „*tělem nového organismu*“[458] a činí ho méně stabilním. Na rozdíl od plošných animací se jejich promítané organické tvary stávají hůře čitelné. Různě zavěšené organismy pak dynamizují daná místa (Ústřední knihovna na Mariánském náměstí – *Viditelnost*, Nová scéna Národního divadla – *Kulturní roj*) a vytvářejí vizuálně působivý podnět k zastavení se v rušném prostředí. Situování není nahodilé, konkrétní lokace se symbolicky odráží v obsahu světelných animací. *Viditelnost* (2022) [92] na Mariánském náměstí reflektuje problematiku „fake news“ v České republice. Algoritmus detekuje jejich přítomnost a proměňuje viditelnost v přilehlém prostoru po jejich zachycení (dokáže zastínit světlo lampy). Mariánské náměstí lemuje pražský magistrát, Ústřední knihovna

[456] Trafačka odkazuje k budově bývalé trafostanice, v níž mezi lety 2006-2014 působilo alternativní kulturní centrum. Pražské uskupení mladých umělců*kyní je spojované zejména se street artem a výstupy ve veřejném prostoru. Více v: Otto M. Urban et. al., *Trafology,* Praha 2015.
[457] Z rozhovoru s Jiřím Ptáčkem: Jiří Ptáček, Jakub Nepraš. Město na frekvenci přírody, *Flash Art* 5, č. 16, 2010, s. 31.
[458] Radek Wohlmuth, Krajina poznání. Jakub Nepraš v Hunt Kastner Artworks, *Art & Antiques*, č. 3, březen 2012, s. 72.

a Národní knihovna a spolu tvoří jedno z intelektuálních, politických míst v Praze bazírující na datech a komunikaci. K nim se svým obsahem i formou socha vztahuje.[459]

Podobně čerpá *Kulturní roj* (2018) [93] z atmosféry a poselství místa, Národního divadla. Svou vizualitou se přimyká k divadlu odkazem na filmové pásy nesoucí archivní záznamy inscenací Laterny Magiky. Bohatá surrealistická kompozice dynamických světelných výbojů a propletených forem utváří technologickou podobu včelího úlu.[460] Příroda se střetává s kulturou, ať už formou evokující pohyb včel v hnízdě nebo obsahem zprostředkovávajícím divadelní kulturní dění.

4. 4. Závěr kapitoly

Iluminace umělým světlem ve veřejném prostoru z historického hlediska

Na světelná díla v městském prostředí můžeme nahlížet jako na jeden z projevů překročení hranic a limitů institucionálního prostoru. Jak popisuje Olafur Eliasson v souvislosti s jeho ledovými bloky,[461] které vystavil jak v galerii, tak v pařížském parku Nanterre:„…*změnou kontextu jsem se jednoduše zajímal o měnící se úrovně reprezentace*.“[462] Komunikační procesy se vyvedením objektu z galerie do veřejného prostoru proměňují a rozšířením o větší počet diváků*aček dochází k demokratizaci umění (ve smyslu fyzického, svobodného přístupu k němu). Transformuje se i fyzická podoba města. Světelné umění dokáže městskou hmotu radikálně měnit a otevírat lidem.

S nočním městem je umělé světlo neodmyslitelně spjato. Mimo jeho utilizační (bez)obsahové kvality aktéra, prodlužujícího sociální životnost města, s ním a s námi nyní vstupuje do dialogu primárně formou světelných festivalů. Přestože může tato forma působit jako jedinečný trend spjatý výlučně se současným děním, vychází částečně z historické tradice festivalu Son et Lumière (1952, Chambord). Iluminací zvolené architektury umělým světlem za doprovodu hudební složky konstruovali audiovizuální představení, mající za cíl oživit kolektivní paměť místa a zvýšit jeho turistickou atraktivitu. Stalo se tak jakýmsi předstupněm prvních světelných

[459] Z oficiálních webových stránek Jakuba Nepraše, https://www.jakubnepras.com/visibility, vyhledáno: 24.03.2023.
[460] Z oficiálních webových stránek Jakuba Nepraše, https://www.jakubnepras.com/cultural, vyhledáno: 24.03.2023.
[461] *The very large icestep*, 1998.
[462] „…*simply by changing the context I was interested in that shifting level of representation.*“ Eliasson se nesnaží kritizovat a útočit na instituci, jako tak činila avantgarda, a především neoavantgarda. Zajímá ho jiná percepce. Z rozhovoru s Danielem Birnbaumem. Viz Birnbaum – Grynsztejn (pozn. 193), s. 15.

festivalů (Fête des Lumières, 1999, Lyon) pracujících s videomappingem, jenž považuji za aktualizovanou formu Son et Lumière.

Většina současných, světelných festivalů zapadá do mechanismu pozdního kapitalismus. Město se stalo určitou značkou (brand), která se zapojuje do globální sítě light festivalů za účelem zvýšení své turistické prestiže a soutěže-schopnosti. Mapováním jednotlivých festivalů se vyjevují styčné plochy, které jsou dále sériově reprodukovány (jedná se především o celkovou formu a strukturu festivalu zahrnující organizaci, marketing, akcent na vizuálně atraktivní světelnou show a generování požitků). Výzkum Emanuele Giordano a Chin Ee Ong pak poukazuje na různé lokální variace, což odpovídá vystřídání neefektivního turistického modelu přímočaré reprodukce za nový, jemuž dominuje apel na vznik autentických zážitků. Kříží se tak se zábavním průmyslem, jehož se stává součástí svou produkcí konzumovatelných komodit a generováním zisku.

Problematika Signal festivalu

Největší tuzemský světelný festival (ať už jde o rozpočet či návštěvnost) představuje Signal festival, působící v Praze od roku 2013. Festival se pasuje do role „*jednoho z největších producentů současného umění u nás*.“[463] Jak vyplývá z mého výzkumu, tato formulace je lehce problematická a zavádějící, a to z několika důvodů. Jako první zmiňuji distanc odborné sféry v uměleckých textech. Mimo několika menších recenzí v Art & Antiques a heslovitých zmínek informující pouze o existenci Signal festivalu[464] se kritická debata systematicky nerozvíjí. Signal festival na místo toho opanoval prostor sociálních sítích, TripAdvisoru a společenských týdeníků (jako je například Reflex). Spolu s touto absencí Lukáš Pilka (Art & Antiques) v recenzi 6. ročníku vypichuje redukci umění na pouhou zábavu. Ryze pozitivně pak hodnotí zapojení současných lokálních umělců*kyň, organizační výkony Signal týmu a potenciál oslovovat masy lidí. Já na Signál nahlížím jako na specifickou fúzi zábavního průmyslu a umění, kde je umělecký faktor zatlačován spektakulárními atrakcemi.

Čerpající z tezí Guye Deborda (Společnosti spektáklu, 1967) a Jeana Baudrillarda (Simulakra a simulace, 1981) odkrývám hyperrealistické a komerční aspekty Signal festivalu. Pomineme-li strukturování pohybu městem, který (vycházeje z hlavních turistických os) reprodukuje spektakulární, organizovaný pohyb (což produkční tým odůvodňuje složitou logistikou mimo

[463] Tisková zpráva, 16. října 2022.
[464] Petr Kratochvíl – Klára Pučerová – Dan Merta – Petra Vlachynská (edd), *Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989*, Praha 2022; Vladimír 518 – Jan Matoušek – Markéta Vinglerová, *Město = médium*, Praha 2012.

tyto uzly), nejvíce propagovaná a exponovaná díla ztělesňují senzorický spektákl. Řadím sem imerzní obrazy videomappingu promítané na budovy, jež se kromě formálního hyper-realistického kopírování architektonických článků odcizují místu a podněcují spíše pasivní audiovizuální konzumaci.[465]

Scelujícím motivem/modelem všech festivalů je zájem o technologie a jejich růst. Ten Signal festival specifickým způsobem reflektuje. Vyhýbá se však různým cestám, jak přítomnost technologií problematizovat. Na místo snahy o odhalování strojové komunikace a (post)produkce reality, jeho vlivu na proměnu našeho vnímání a světa (dílo Hito Steyerl, Trevora Paglena, Jany Bernartové, Daniel Hanzlík) bývá technologický aspekt spíše nekriticky oslavován. Ukazuje nám, co vše technologie umí pomocí spektakulární formy hyperrealistických projekcí[466] a interaktivních instalací, čímž se sám redukuje na atrakci.

Signal festival ovšem každoročně instaluje i díla přesahující svou formou a obsahem zábavní průmysl. Vytyčila jsem několik tematických okruhů, které můžeme na Signal festivalu v průběhu let spatřit. Konkrétně jmenuji otevírání otázek aktuálního světového dění, environmentalismu, sociální tematiky, tuzemské historie a interaktivity.[467] Přestože tato díla (mimo poslední kategorie) mohou sloužit jako katalyzátory hlubších dialogů, bývají širší společností buďto ignorována, nepřijatá nebo vnímána na povrchové senzorické lince. Nejsou taktéž dávána do širších souvislostí v rámci uměleckého diskurzu a působí tak lehce nahodile, vytrženě a neukotveně.

Při komplexní examinaci Signal festivalu musím zohlednit klíčovou roli publika, která se jako metafora poptávky nepřímo podílí na podobě festivalu, na nabídce. Úzce s tím souvisí fenomén volného času (čas ne-produkce), jenž má své kořeny v 19. století. S přechodem ke kapitalismu se rodí komercionalizace, zábavní průmysl a masová kultura. Poskytování požitků co největšímu počtu lidí se stává ústřední symbolickou hodnotou světelných festivalů. Představuje tak formu zábavy a útěku od reality za pomocí vizuálně atraktivních obrazů. Ačkoliv festival nabízí každoročně nespektakulární umělecká díla, ze své snahy přilákat co nejvíce lidí nedochází k jejich hlubší rezonanci skrze návštěvníky*ice. Svou popularitou si však zajistil své

[465] Videomapping na kostele sv. Ludmily .
[466] Jako příklad uvádím: Refik Anadol, *Prague Dreams*, 2022 a videomapping.
[467] Aktuální světové dění (Maxim Velčovský, *Fyzická možnost smrti v mysli někoho žijícího*, 2022), enviromentalismus (Šimon Mašek – Josef Schmidt, *Permafrost*, 2021), sociální tématika (Jakub Nepraš, *Můra*, 2013; Ivan Kafka, *O stádnosti / Zjevná stádnost*, 2018), tuzemská historie (Pavel Korbička, *Boží mlýny*, 2019), interaktivita (Jen Lewin, *The Pool*, 2014; Tomáš Dymeš, *Touch*, 2018).

místo v kulturně-zábavním odvětví, srostl s městem a zaplnil tuzemskou mezeru na trhu s umělým světlem po vzoru jiných světelných festivalů.

Světelné umění mimo Signal festival

Vykročením do nočního města a ven ze Signal festivalu rozebírám dílo Daniela Hanzlíka, Pavla Korbičky a Jakuba Nepraše.

Hanzlík ve své tvorbě tematizuje estetiku nočního města s jeho kulturou mediálního smogu a komerce. V souvislosti s kritickým přístupem k tomuto fenoménu zmiňuji light box *Times Square in White* (2007), kde nechal na digitálním tisku inzerční plochy vyprázdnit a nahradil je bílým světlem. Minimálním zákrokem tak překódoval naší zkušenost s newyorským náměstím, jež se stalo symbolem Spojených států a konzumní kultury pozdního kapitalismu. Při percepci hraje důležitou roli paměť, neboť konfrontuje tuto novou, umělou podobu reality s její hyperrealistickou skutečností. Pociťujeme tak při pohledu na výjev určité napětí, vycházející ze zakódované tváře města, kterou důvěrně známe. Ve druhé, tentokrát permanentní světelné instalaci (*Neuron,* 2010), umístil Hanzlík s kolegou Pavlem Mrkusem dynamický obraz neuronu na budovu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Vztahuje se tak formou i obsahem k dané lokalitě (ať už odkazem na Purkyňovy vědecké poznatky nebo jejich přeformátování do jazyku nových médií v souvislosti s uměleckou školou).

Korbička svým zapojením neonových horizontál (*North line*, 2008, Brno) a vertikál (*Paralely*, 2011, Toruň) zkoumá možnosti proměny prostoru města a našeho pohybu v něm, který ostrými liniemi světla strukturuje. Horizontální řezanou linií červeného světla *North* line (2008), situovanou do prostoru nad naše tělo, podněcuje publikum k pohybu po(d) ní. Nechává neon protínat stromy a vede ho jak horizontálně, tak částečně i diagonálně. Přibližuje se kresebné penetraci prostoru UV nití v práci Stanislava Zippeho, který však linie dramatizoval prudkým ohýbáním. Pouhým překlopením horizontál do vzpřímené polohy v *Paralelách* (2011) se radikálně mění naše zkušenost s prostorem. Propletením vertikály se stromem, čímž paralelně kopíruje jeho pohyb a vzpřímenost (stejně jako vertikální osu lidského těla), dociluje dialogu mezi přírodou a technologií. V jeho tvorbě tudíž pozorujeme výtvarnou artikulaci různých poloh, kterých může naše tělo nabývat.

Na tematiku města reaguje Jakub Nepraš (mimo jiné) svými světelnými videosochami, v nichž se střetávají přírodní, organické formy s kulturními, technologickými fenomény. Složitými zavěšenými konstrukcemi vstupuje do městského prostoru a vytváří momenty

zastavení v běžně rušných lokalitách (*Viditelnost*, 2022; *Kulturní roj*, 2018). Podobou a obsahem těchto „organismů“ úzce vychází z významové, kontextuální situace daných míst a kóduje ho do animovaných projekcí. Přimyká se tak k prostředí a otevírá aktuální filozoficko-společenská témata formou symbolických, vizuálních zpráv.

Výše zmiňovaní umělci do prostoru města zasahují jednotlivými světelnými pracemi, které formou mohou odpovídat některým objektům vystavených v rámci Signal festivalu. Řídí se však celkově jinými mechanismy našeho vnímání, které není tak kolektivně organizované, přednastavené a zatlačené do pozadí spektakulárními a/nebo interaktivními instalacemi. Pozbývají záštitu Signal festivalu jakožto masivní značky a umožňují méně spektakulární a nemasovou percepci založenou na náhodných, nečekaných střetáváních během našeho pohybu městem.

Závěr

Každá kapitola je zakončená vlastním závěrem, kde podrobně shrnuji jednotlivé poznatky z myšlenkových okruhů nastíněných v úvodu.[468] Z toho důvodu zde už pouze uvádím obecnější výčet charakteristik vážících se k celkovému obsahu práce.

V ediční poznámce k básním Václava Ciglera o světle a bytí uvádí Jana Šindelová, že „*světlo je počátkem všeho bytí*.“[469] Světlo úzce souvisí s životem, ať už z čistě funkčního hlediska, estetického či psychologicko-duchovního a představuje jeden ze symbolů poznání. Umělé světlo jako určitý pokračovatel této fascinace světlem a poznáním (ve smyslu technologického pokroku) rozšířil možnosti světelného působení. Jeho přítomnost v různých podobách nejintenzivněji cítíme v nočním městě. Město v záři neonů a elektrického světla proměnilo jak město samotné a náš pobyt v něm, tak i částečně tendence ve výtvarném umění. V Československu tento „otisk“ spatřujeme poprvé u Zdeňka Pešánka. Zaujatý umělým světlem nočního města a novými technologie v rámci dobového diskurzu transformoval toto okouzlení do aktivního zakomponování umělé světelné složky do procesu tvorby a výsledné formy lumino-kinetických děl.

Přestože v jádru mého výzkumu stálo české světelné umění od 90. let do současnosti, zmapovala jsem poměrně široké pole nenarativních světelných prací, ať už se jedná o jejich časové nebo geografické ohraničení. Výchozí momenty tuzemské výtvarné scény můžeme z formálního hlediska nacházet v lumino-kinetismu první poloviny 20. století (Zdeněk Pešánek), minimalistických dílech a vizuálně-konceptuálním umění vznikajícím od 60. let (Stanislav Zippe, Dan Flavin, Light and Space movement). Spousta společných jmenovatelů světelné tvorby pramení ze samotné povahy světla jako transcendentálního materiálu. Komplexní teoretický rámec, jenž v současném uměleckém diskurzu postrádám, jsem tedy vystavila na jeho dematerializačních účincích a relačních vztazích mezi dílem, prostorem a subjektem. Povaha světla jako materiálu se skládá z jeho efemérních, nehmotných, nestabilních kvalit, jež různou měrou a způsobem dematerializují vzniklý jev (sochu, obraz, architekturu). Další styčnou plochou se stává apel na zapojení subjektu a jeho percepci. Umělé světlo svými imerzními, optickými vlastnostmi dokáže tělo subjektu pohltit, penetrovat a vyvolat v něm silné emocionální reakce. Bere na sebe určité lidské povahové kvality, tudíž není objektivním,

[468] Vztah umělého světla a výtvarného díla z hlediska historického exkurzu (1. kapitola), vztah umělého světla k objektu (2. kapitola), vztah umělého světla k subjektu (3. kapitola) a vztah umělého světla k veřejnému prostoru (4. kapitola).
[469] Viz Cigler (pozn. 128), s. nečíslováno (ediční poznámka).

neutrálním jevem. Prolíná se se subjektem. Může působit zklidňujícím, meditativním dojmem (Václav Cigler a Michal Motyčka), nebo tělo destabilizovat a zneklidnit (Pavel Korbička, James Turrell, Stanislav Zippe). V každém případě však hraje ústřední roli vnímající subjekt, s jehož percepcí si umělec*kyně pohrává a vystavuje jí novým výzvám. Ty mohou souviset s percepcí, prostorovou orientací a psychologickými aspekty jako takovými (James Turrell, Stanislav Zippe, Pavel Korbička, Václav Cigler, Dan Flavin, Magdalena Jetelová) nebo s naší zkušeností s novými technologiemi v návaznosti na remediaci tradičního média (Jana Bernartová, Daniel Hanzlík spolu s Pavlem Mrkusem). Přestože se tedy mohou svou formou lišit, dematerializační akcent a aktivní zájem o percepci si práce se světlem podmiňuje jako následek svého obsahu a způsobu bytí.

Pro svou masovou popularitu a diváckou přístupnost/vstřícnost (ve smyslu čisté formální atraktivity) nabyly světelné instalace více inkluzivnějšího charakteru, než jiné současné výtvarné počiny, čehož si jsou vědomi produkční týmy světelných festivalů. Dostávají se tím však na hranu Debordovy spektakularity a bývají hojně užívané a komodifikované tržní sférou jako symbol oslavy technologického pokroku a úniku od skutečnosti (videomapping, hyperrealistické projekce, výše jmenované interaktivní instalace Signal festivalu).

Jak vyplývá z jednotlivých kapitol, světlo umožňuje větší rozmanitost formálních kvalit oproti stabilním, pevným materiálům. Na místo utváření zcela nových výtvarných uskupení (vyjma světelného fantasmatu) spíše aktualizuje a variuje stávající kategorie (socha, obraz). Pestrou škálu odlišných světelných projevů pak diferencují konkrétní časoprostorové podmínky spolu s aktivním subjektem, který představuje zájmový průsečík všech zmiňovaných prací. Na rozdíl od jiných materiálů vykazuje umělé světlo významně silnější relační vazby a náchylnost k prostoru a k subjektu. Dociluje tak nabourání dichotomií jako je socha – obraz (schopností dematerializovat povrch a překlápět se do druhého rozměru) a přemosťuje mezeru mezi objektem a subjektem. Přebírá povahové vlastnosti subjektu, může simulovat organické kvality a mění se v čase a v prostoru, zároveň tělo subjektu aktivizuje, prostupuje ho a v konkrétních případech může povrch našeho těla využít jako svůj nosič.

V úvodu identifikuji nejznatelnější badatelskou mezeru v díle Jany Bernartové. Zaměřením na roli umělého světla, které vnímá jako specifický nosič, a subjektivní vnímání rozšiřuji výklad konkrétních děl.[470] Zmíněné instalace specifickým způsobem zapojují subjekt do světelného

[470] Instalace z cyklu Tekuté krystaly RGB: *Ultramarín extra blue* (2017), *Tekuté krystaly R0G0B255* (2016-2017), *Možnost zobrazení* (2018).

prostoru pozměněného asociačním dialogem mezi barevnou tradicí a numerickou, digitální sférou. Technoneutrálním přístupem testuje naší percepci i samotné tělo v dematerializovaném prostoru, jenž nám skrze nové technologie zpřítomňuje. Subjekt je veden k uvědomování si své tělesnosti buďto hypermedializovaným řešením instalací reagujících na naší přítomnost (*Tekuté krystaly R0G0B255,* 2016-2017 [48]), nebo destabilizačními faktory (*Ultramarín extra blue,* 2017 [56]). Naše pozice a vztahování se ke vzniklé situaci pak představuje určitou fyzickou paralelu k imateriální povaze subjektu v kybernetickém poli. Komparací jejího díla s tvorbou Jamese Turrella a Olafura Eliassona získáváme nový vhled do unikátní podoby tuzemského, světelného environmentu, který sdílí určité společné denominátory se zahraničím.

V rámci komparace tuzemské scény se zahraničím spatřuji mnoho příbuzných tendencí podmíněných povahou světla jako média (zájem o percepci, manipulace s prostorem a subjektem v něm, remediace, dematerializace objektu). Tyto faktory ovlivňují výsledné formální kvality, které se primárně odlišují měřítkem nebo volbou jiných materiálních nosičů (např. laser byl mnohem více rozšířený a dostupný v Americe – to však platí spíše pro situaci před rokem 1989). Především v díle amerických umělců (James Turrell, Dan Flavin a dalších), ale i v tvorbě Olafura Eliassona, se setkáme s maximalizovanými formami daných fenoménů. Ty se přirozeně odvíjí od etablovaného postavení těchto osobností v současném globálním diskurzu umělecké praxe a od větších finančních možností. V postavě Jamese Turrella a jeho tzv. „ganzfeld" prostředích probíhá erudovanější ohledávání percepčních a psychologických účinků umělého světla, vycházející ze spolupráce s Garrett Corporation, která mu poskytla finanční kapitál a prostor při práci se senzorickými experimenty. Důležitá byla i kolaborace s psychologem Edwardem Wortzem a Turrellovo studium psychologie, čímž nabývá projekt a jeho následná tvorba více vědecké dimenze. Duševní a duchovní konotace umělého světla překračující percepci v českém umění prozkoumává nejvíce Václav Cigler, který (jako jediný ze zmíněných výtvarníků*ic) explicitně spojuje světlo s božskou podstatou.

Jiří Zemánek v Ejhle světlo (2003) cituje německého vědce Marca Bishopa, jenž dokládá úlohu světla jako „*základu života a komunikace, ba dokonce jako základ skutečnosti vůbec*."[471] Připomíná tak jeho archetypální, psychologicko-duchovní povahu pojící se s fyzikalitou vnějšího světla, která bazíruje na recipročním spojení aktivního subjektu se světem, jak ho popisuje Merleau-Ponty. Světlo se tak vždy děje relačně ve vztahu k subjektu, promítnutím se

[471] Jiří Zemánek, Ejhle světlo, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo,* Brno 2003, s. 42-65.

do něj skrze percepční akt stojící na pomezí vnějšího světa a světa vnitřního, což demonstruje tato práce.

Seznam použité literatury

Monografie a výstavní katalogy

Andrea Průchová Hrůzová et al., *Nula jedna*, Liberec 2018

Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, London 1995.

Craig Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990.

Dan Flavin, The Architecture od Light (kat. výst.), J. Fiona Ragheb (ed.), Deutsche Guggenheim Berlin 6.11. 1999 – 13.2. 2000, New York 1999.

Daniel Birnbaum – Madeleine Grynsztejn (edd.), *Olafur Eliasson*, Londýn – New York 2002.

Daniel Hanzlík & Pavel Mrkus: Vidět čas (kat. výst.), text Petr Vaňous, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora 11.3. –27.5. 2018, Kutná hora 2018.

Domenico Quaranta, *Beyond New Media Art*, Brescia 2013.

Donald Judd, *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*, Sassenheim 1993.

Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1984.

Eva Bendová – Václav Hájek, *Neony a světla reklam*, Praha 2018.

Guy Debord, *Společnost spektáklu*, Praha 2007.

Hal Foster et al., *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007.

Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, New York 2013.

Hal Foster, *What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle*, London – New York 2020.

Hans Belting, *Antropologie obrazu: Návrhy vědy o obrazu*, Brno, 2021.

Hito Steyerl, *Duty Free Art*, London – New York 2017.

Ilona Víchová, *Umělé světlo v umění. Světelně-prostorová situace v tvorbě Pavla Korbičky jako komplex vazeb na tělesnost diváka*, disertační práce FF UK 2020.

Introitus: Daniel Hanzlík, Pavel Mrkus (kat. výst.),texty Michal Koleček – Vladimír Kopecký, Moravský Beroun a Sovinec 3. – 25.6. 1995, Ústí nad Labem 8. –31.8. 1995, Ústí nad Labem 1995.

Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001.

Ivan Štoll, *Dějiny fyziky*, Praha 2009.

Jacques Aumont, *Obraz*, Praha 2005.

James Elkins – Maja Naef, *What Is an Image*, Pennsylvania, 2011.

James Elkins, *Visual studies: skeptical introduction*, New York 2003.

James Meyer (ed.), *Minimalism*, New York – Londýn 2010.

James Turrell: Into the Light (průvodce výst.), text Joseph Thompson – Alexandra Foradas , Los Angeles County Museum of Art květen 2017 – květen 2025, Los Angeles 2017.

Jan Patočka, *Umění a čas I*, Praha 2004.

Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934.

Jay David Bolter - Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.

Jiří Machalický, *Česká grafika šedesátých let*, Praha 1994.

Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999.

Jo Applin, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room - Phalli's Field*, London 2012.

Karel Hvížďala, *Svět Václava Ciglera*, Praha 2022.

Kateřina Vincourová (kat. výst.), text Olga Malá, Galerie hlavního města Prahy 15. 4. – 13. 6. 1999, Praha 1999.

Lev Manovich, *Jazyk nových médií*, Praha 2018.

Lucy R. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art 123 Object from 1966 to 1972*, Berkeley – Los Angeles – London 1996.

Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), *Orbis fictus. Nová média v současném umění*, Praha 1995.

Lynn Zelevansky – Laura Hoptman, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, Los Angeles 1998.

Magdalena Jetelová: Dotek doby (kat. výst.), text Milena Kalinovská et al., Národní galerie Praha 17.3. – 3.9. 2017.

Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*, Praha 2011.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, Praha 2013.

Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)*, Northwestern University Press 1992.

Maurice Merleau-Ponty, *Svět vnímání*, Praha 2008.

Meyer Schapiro, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York 1997.

Mieke Bal, *Endless Andness The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, Londýn – New York 2013.

Michael Govan – Christine Y. Kim, *James Turrell: A Retrospective*, Los Angeles 2013.

Michal Koleček – Petr Vaňous, *Daniel Hanzlík: Zdroje signálů*, Ústí nad Labem 2012.

Nadja Rottner (ed.), *Claes Oldenburg*, October files 13, Massachusett 2012.

Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture,* New York 1999.

Otto M. Urban et al., *Trafology*, Praha 2015.

Pavel Mrkus a Daniel Hanzlík – Shift (kat. výst.), text Anna Vartecká – Viera Levitt, Synagoga – Centrum súčasného umenia Trnava 22. 4. – 17. 6. 2005, Trnava 2005.

Pavel Netopil – Gerald Trimmel, *Milan Houser*, Brno 2016.

Peter Goldie – Elisabeth Schellekens (edd.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford 2009.

Peter Weibel – Christelle Havranek (edd.), *Kinetismus: 100 years of electricity in art,* Praha 2022.

Pocta Zdeňku Pešánkovi (kat. výst.), text Pavel Opočenský – Stanislav Zippe, Felix Jenewein Gallery Kutná Hora 17.7 – 30.8. 1996, Kutná Hora 1996.

Quentin Stevens, *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces,* London – New York 2007.

R. Bruce Elder, *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Wilfrid Laurier University Press 2008.

Richard Leahy, *Literary Illumination. The Evolution of Artificial Light in Nineteenth Century Literature*, Chicago 2019.

Richard Serra – Hal Foster, *Conversations about Sculpture,* Yale 2018.

Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge 1977.

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye,* California 2004.

Stanislav Zippe (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996.

Studio Olafur Eliasson (ed.), *Unspoken Spaces,* New York 2016.

Václav Cigler / Michal Motyčka. Světelné pole (kat. výst.), texty Jana Šindelová – Magdalena Deverová, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 21.2. 2019 – 5.5. 2019, Roudnice nad Labem 2019.

Václav Cigler, *O světle*, Praha 2020.

Václav Cigler/Michal Motyčka. Prostor člověka (kat. výst.), texty Jana Šindelová , Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 21.6. – 15.9. 2019, Litoměřice 2019.

Václav Cigler/Michal Motyčka. Události místa (kat. výst.), Jana Šindelová (ed.), Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli 17.6. – 8.9. 2018, Litomyšl 2018.

Vladimír 518 – Jan Matoušek – Markéta Vinglerová, *Město = médium*, Praha 2012.

William J. Mitchell, *Teorie obrazu,* Chicago 1994.

Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik,* Berlín 1992.

Zdeněk Pešánek 1896 – 1965 (kat. výst.), text Jiří Zemánek, Národní galerie v Praze – Veletržní palác 21.11.1996 – 16.2.1997, Praha 1996.

Zdeněk Pešánek, *Kinetismus*, Praha 1941.

Rozhovor autorky s Danielem Hanzlíkem ze dne 27.4.2023

Rozhovor autorky s Janou Bernartovou ze dne 14.4.2023.

Kapitoly v knihách a jednotlivé články

Alan Mckee et al., Defining entertainment: an approach, *Creative Industries Journal* 7, č. 2, 2014, s. 108-120.

Aleš Svoboda, Stanislav Zippe – Příběhy bodů, *Ateliér* XIV, č. 3, 2001, s. 1.

Alfred Leo White, The Picture Theory of the Phantasm, *Tópicos, Revista De Filosofía* 29, č. 1, 2013, s. 131 – 155.

Andrea Průchová Hrůzová, Tekuté krystaly RGB. Hyperbarva, in: Andrea Průchová Hrůzová et al., *Nula jedna*, Liberec 2018, s. 26-36.

Anna Vartecká, Daniel Hanzlík, *Flash Art* 5, č. 5, 2007, s. 60.

Antonín Dufek, Hry světla a stínu, hry o skutečnost, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 180-203.

Barbora Ciprová, Linie pohledů – Rozhovor Barbory Ciprové s Kateřinou Vincourovou, in: Karina Kottová (ed.), *Kateřina Vincourová: arteria* (kat. výst.), American University Museum at the Katzen Arts Center, Washington D.C., USA, 27.1.-11.3.2018, Praha 2018, s. nečíslováno.

Berna Ekím, A Video Projection Mapping Conceptual Desing and Application: YEKPARE, *The Turkish Online Journal of Design* 1, č. 1, 2011, s. 10-19.

Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, *Labyrint revue* č. 7-8, 2000, s. 68-74, s. 68-74.

Clement Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem – antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha 1998, s. 35 – 42.

Dan Flavin, Pracovní poznámky a myšlenky, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art* I, Praha 1982, s. 148-153.

David Bell, 'The Beautiful Stars at Night': The Glittering Artistic World of Yayoi Kusama, *New Zealand Journal of Asian Studies* 12, č. 2, 2010, s. 81 – 106.

David Ekdahl, Holism in perception – Merleau-Ponty on senses and objects, in: *TIDskrift* VII, prosinec 2015, s. 22 – 37.

Derek Matravers, The Dematerialization of the Object, in: Peter Goldie – Elisabeth Schellekens (edd.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford 2009, s. 18 – 32.

Donald Judd, Specifické objekty, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art*, Praha 1982, s. 241-252.

Dušan Konečný, K současnému stavu a perspektivám kinetismu a umění nové reality u nás, *Acta scaenographica* VI, 1966, č. 11, s. 219 – 220.

Dušan Konečný, Mladé kinetické umění v SSSR a tradice sovětské avantgardy, *Acta scaenographica* V, č. 7, 1965, s. 125-132.

Dušan Konečný, Světlo a pohyb – zárodek nové syntézy umění, *Architektura ČSSR* XXVII, č. 4, 1969, s. 247 – 249.

Dušan Konečný, Zdeněk Pešánek a kinetismus v Československu, *Acta scaenographica* VI, č. 11, 1966, s. 210 – 212.

Emanuele Giordano – Chin Ee Ong, Light festivals, policy mobilities and urban tourism, *Tourism .Geographies. An International Journal of Tourism Space, Place and Environment* 19, č. 5, 2017, s. 699-716.

Eva Bendová – Zdeněk Hojda (edd.), *Od práce k zábavě. Volný čas v české kultuře 19. století*, Plzeň 2020.

Filippo Marinetti, Let's murder the moonlight! in: Lawrence Rainey – Christine Poggi – Laura Wittman (edd.), *Futurism. An Anthology*, New Haven – London 2009, s. 54-61.

František Šmejkal, Předchůdci a předpoklady kinetismus, *Acta Scaenografica* VI, č. 11, 1966, s. 212. – 218.

Gernot Böhme, Light and Space. On the Phenomenology of Light, *Dialogue and Universalism* 24, č. 4, 2014, s. 5-16.

Hanwen Xu et al., Using a Conscious Systemto Construct a Model of the Rubin's Vase Phenomenon, *Procedia Computer Science* 88, červenec 2016, s. 27-32.

Honza Vedral, Milan Houser: Budu vás lakovati, *ArtLover, časopis pro současné umění,* zima 2016, s.. 48-52.

Charles Molesworth, Olafur Eliasson and the Charge of Time, *Salmagundi* 160/161, září 2008, s. 42 – 52.

Jaroslav Fišer, Architekturní osvěcování, *Acta Scaenographica* 5, č. 5, 1964, s. 82-86.

Jay David Bolter- Richard Grusin, Imediace, hypermediace, remediace, in: Tomáš Dvořák (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha 2010, s. 69 – 93.

Jean Baudrillard, Praecessio Simulacrorum, *Host* 12, č. 6, 1996, s. 3-28.

Jeff Hecht, Short history of Laser development, *Applied Optics* 49, č. 25, 2010, s. 99-122.

Jiří Ptáček, Jakub Nepraš. Město na frekvenci přírody, *Flash Art* 5, č. 16, 2010, s. 28-31.

Jiří Šetlík, Dynamismus prostoru, světla a času Nicolase Schöffera, *Acta scaenographica* V, č. 1, 1964, s. 15 – 17.

Jiří Valoch, Tvůrce českého laseru a další, Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), *Orbis fictus. Nová média v současném umění*, Praha 1995, s. 89-96.

Jiří Zemánek, Ejhle světlo, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 42-65.

Jiří Zemánek, Pešánkův spektrofon, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 40-59.

Jiří Zemánek, Poetika svítivého tvaru, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 278-287.

Jiří Zemánek, Světelné město / počátky spolupráce Zdeňka Pešánka s elektrickými podniky hlavního města Prahy, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 110-149.

Jiří Zemánek, Ve znamení hvězd / pomník letcům, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 80 – 109.

Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a divadlo, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 64-79.

Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika světla v Českém umění 30.-70. let, in: Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), *Orbis fictus. Nová média v současném umění*, Praha 1995, s. 53-66.

Josef Czeres, Hledání krásy mezi digitálním kódem a imanencí netečného obrazu, in: Andrea Průchová Hrůzová et al., *Nula jedna*, Liberec 2018, s. 4-11.

Josef Hlaváček, Nová citlivost, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění* 1958/2000. VI/1, Praha 2007, s. 221 – 232.

Josef Hlaváček, Red – green – blue, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005, s. 16.

Josef Ledvina, Jako můry za světlem, *Art & Antiques* 13, č. 11, 2014, s. 50.

Karolina M. Zielinska-Dabkowska, Night in a big city. Light festivals as a creative medium used at night and their impact on the authority, significance and prestige of a city, in: Tomasz Domański (ed.), *The Role of Cultural Institutions and Events in the Marketing of Cities and Regions*, , Łódź University Press, 2016, s. 63-90.

Katrine Annesdatter-Madsen, Seeing Relation: The Perceptual Event in Olafur Eliasson's Art, in: Bodil Marie Stavning Thomsen – Jette Kofoed – Jonas Fritsch (edd.), *Affects, Interfaces, Events*, Lancaster & Vancouver 2021, s. 186-204.

Lada Hubatová-Vacková, Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění* LIII, č. 6, 2005, s. 566 – 585.

Ladislav Kesner, Deflection, in: Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019, s. 6-45.

Lucy R. Lippard – John Chandler, The Dematerialization of Art, in: Lucy R. Lippard, *Changing essays in art criticism*, New York 1971, s. 255-276.

Lukáš Pilka, Proč (ne)milujeme Signal festival: Festival světla pošesté, *Art & Antiques* 17, č. 11, 2018, s. 86-87.

Marinella Coco et al., The role of deep breathing on stress, *Neurological Sciences* 38, č. 3, s. 451 – 458.

Mário Caerio, Stopy světla. Linie myšlení. O Pavlu Korbičkovi, in: Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019, s. 46-89.

Martin Pulido, "An Entirely Different Kind of Synthesis": Reflections on Merleau-Ponty's Analysis of Space in the Phenomenology of Perception, *Aporia* 20, č. 1, 2010, s. 27-44.

Michal Koleček, Datascape, in: Michal Koleček – Petr Vaňous, *Daniel Hanzlík: Zdroje signálů*, Ústí nad Labem 2012, s. 4-9.

Patrick Beveridge, Color Perception and the Art of James Turrell, *Leonardo* 33, č. 4, srpen 2000, s. 305-313.

Pavel Floss, Pohledy do dějin filosofického pojetí světla v kontextu západní tradice, in: Jiří Zemánek (ed.), *Ejhle světlo*, Brno 2003, s. 35-36.

Pavel Liška, Stanislav Zippe – RGB, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005, s. 16.

Petr A. Bílek, Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárně historické konstrukty, in: Petr A. Bílek et al., *Literatura a kánon*, Praha 2007, s. 7-18.

Petr Kratochvíl, Úvod, in: Petr Kratochvíl – Klára Pučerová – Dan Merta – Petra Vlachynská (edd), *Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989*, Praha 2022, s. 16-17.

Petr Kratochvíl, Zastav se a přemýšlej – role uměleckých děl ve veřejném prostoru, in: Petr Kratochvíl – Klára Pučerová – Dan Merta – Petra Vlachynská (edd), *Z galerie ven! Umění v českém veřejném prostoru po roce 1989*, Praha 2022, s. 18-27.

Programové prohlášení skupiny Syntéza, *Architektura ČSSR* XXVII, č. 4, 1969, s. 250 – 251.

Radek Wohlmuth, Krajina poznání. Jakub Nepraš v Hunt Kastner Artworks, *Art & Antiques*, č. 3, březen 2012, s. 71-72.

Robert Morris, Poznámky o sochařství, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art*, Praha 1982, s. 354 – 389.

Rosalind Krauss, Sense and Sensibility, in: James Meyer (ed.), *Minimalism*, New York – Londýn 2010, s. 253-257.

Rosalind Krauss, Sochařství v rozšířeném poli, Karel Císař (ed.), *Stav věcí – Sochy v ulicích*, Dům umění města Brna, Brno 2011, s. 131 – 143.

Salah Uddin Ahmed, Interaction and Interactivity: In the Context of Digital Interactive Art Installation, in: Masaaki Kurosu (ed.), *Human-Computer Interaction. Interaction in Context*, Las Vegas 2018, s. 241 – 257.

Sean Dorrance Kelly, Seeing Things in Merleau-Ponty, in: Taylor Carman (ed.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge 2005.

Shivany S., Billboard Advertisement Strategies, *International Journal of Application or Innovation in Engineering & Management* 7, č. 4, 2018, s. 40 – 49.

Simon Sadler, The Naked City: Why Put a Collage in a Book on Modern Architecture?, in: David Leatherbarrow – Alexander Eisenschmidt (edd.), *Twentieth-Century Architecture (The Companions to the History of Architecture* 4), Oxford 2017, s. 395 – 406.

Sol LeWitt, Odstavce o konceptuálním umění, in: Karel Srp (ed.), *Minimal & earth & concept art* I, Praha 1982, s. 322-333.

Terezie Nekvindová, Destrukce byla jasná už od začátku. Rozhovor s Kateřinou Vincourovou, in: Pavlína Morganová (ed.), *Někdy v sukni. Umění 90. let*, Brno – Praha 2014, s. 178-184.

Tomáš Pospiszyl, Poslové světla: Zdeněk Pešánek a kontext kinetického umění mezi světovými válkami, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo: Impulsy futurismu v českém umění*, Plzeň 2012, s. 176 – 197.

Václav Čáp, Slavnostní osvěcování Národního muzea v Praze, *Acta Scaenographica* 5, č. 5, 1964, s. 88 – 94.

Vít Havránek – Jiří Zemánek, Paradoxy Pešánkovy cesty k Nové epoše, in: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965*, Praha 1999, s. 202 – 231.

Vladimír Görner, 12 let „Son et Lumière“, *Acta Scaenographica* 5, č. 2, 1964, s. 35 – 38.

Vladislav Čáp, Souhvězdí F. J. Maliny, *Acta scaenographica* V, č. 7, 1965, s. 133 – 134.

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

Internetové zdroje

Alastair Sooke, We’re Here for a Good Time, not a Long Time, *The Telegraph*, leden 2001. Dostupné online zde: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8245906/Damien-Hirst-Were-here-for-a-good-time-not-a-long-time.html, vyhledáno: 12.03.2023.

Anna Koucká, Signal festival podesáté rozsvěcuje Prahu. Nahlédli jsme do pozadí společně s umělci i organizátory, *Refresher*, říjen 2022: https://refresher.cz/123218-Signal-festival-podesate-rozsvecuje-Prahu-Nahledli-jsme-do-pozadi-spolecne-s-umelci-i-organizatory, vyhledáno: 8.3.2023.

Dimitris Lempesis, ART-PRESENTATION: James Turrell-Into The Light, dostupné online: http://www.dreamideamachine.com/?p=43216, vyhledáno: 10.2.2023

George Philip LeBourdais, Olafur Eliasson’s Ice Watch Paris and the Human Impact of Climate Change, In Wake of Paris Attacks prosinec 2015, dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-in-wake-of-paris-attacks-eliasson-s-ice-blocks-evoke-the-human-impact-of-rising-temperatures, vyhledáno: 14.03.2023.

http://www.agencetopo.qc.ca/wp/pat-badani-make-a-move-installation-vitrine_topo/, vyhledáno: 14.03.2023.

https://praha.camp/vystavy/detail/refik-anadol-prague-dreams, vyhledáno: 14.03.2023.

https://www.signalfestival.com/historie/2014/the-pool/, vyhledáno 14.03.2023.

https://www.signalfestival.com/historie/2018/touch/, vyhledáno: 14.03.2023.

https://www.signalfestival.com/historie/2019/bozi-mlyny/, vyhledáno: 13.03.2023.

https://www.signalfestival.com/historie/2021/permafrost/, vyhledáno: 14.03.2023.

https://www.signalfestival.com/rocnik/2019/, vyhledáno: 13.03.2023.

https://www.svetlovalmez.cz/speakers/pavel-korbicka/, vyhledáno: 17.03.2023.

Kateřina Kadlecová, Boží mlýny melou na Signalu: Svátek světla Signal Festival rozzáří vizuální umělec Pavel Korbička, Reflex, říjen 2019, online: https://www.reflex.cz/clanek/kultura/97849/bozi-mlyny-melou-na-signalu-svatek-svetla-signal-festival-rozzari-vizualni-umelec-pavel-korbicka.html, vyhledáno: 13.03.2023.

Marek Gregor, Mezi politickým presem a finančním stresem. Ivan Kafka vystavěl pomník české stádnosti, *Reflex*, říjen 2018. https://www.reflex.cz/clanek/video/90475/mezi-politickym-presem-a-financim-stresem-ivan-kafka-vystavel-pomnik-ceske-stadnosti.html, vyhledáno: 12.03.2023.

Oficiální webové stránky Daniela Hanzlíka: https://www.danielhanzlik.cz/, vyhledáno: 10.2.2023.

Oficiální webové stránky Jakuba Nepraše: https://www.jakubnepras.com/mot-monumental, vyhledáno: 12.03.2023.

Oficiální webové stránky Jakuba Nepraše: https://www.jakubnepras.com/visibility, vyhledáno: 24.03.2023.

Oficiální webové stránky Jakuba Nepraše: https://www.jakubnepras.com/cultural, vyhledáno: 24.03.2023.

Oficiální webové stránky Milana Housera: https://milanhouser.com/koule-1/, https://milanhouser.com/koule-2/, vyhledáno: 17.01.2023.

Signal festival, tisková zpráva, 1. září 2022, dostupné z oficiálního webu Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/tiskove-zpravy/, vyhledáno: 8.3.2023

Signal festival, tisková zpráva, 11. října 2022, dostupné z oficiálního webu Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/press/, vyhledáno: 8.3.2023.

Signal festival, tisková zpráva, 16. října 2022, dostupné z oficiálního webu Signal festivalu: https://www.signalfestival.com/tiskove-zpravy/, vyhledáno: 8.3.2023

Sra. Carmen Villoro Ruíz, The Phantasm: from Narrative to Poetic Experience,in: Psychoanalysis.today (e-journal), https://www.psychoanalysis.today/en-GB/PT-Articles/Villoro-Ruiz152920/El-fantasma-De-la-narrativa-a-la-experiencia-poeti.aspx, vyhledáno: 29.01.2023.

Text k výstavě Pavel Korbička – Horizonty světla (23.10.2019-22.11.2019) od Kaliopi Chamonikoli: https://artikle.cz/cs/aktuality/pavel-korbicka-horizonty-svetla/, vyhledáno: 21.01.2023.

Text Veroniky Zajačíkové z oficiálních webových stránek Jany Bernartová, https://janabernartova.cz/exhibition/viewpossibility, vyhledáno: 28.8.2023.

Seznam obrazových příloh

1. Giacomo Balla, *Street Light*, 1910-191, olejomalba
   [zdroj:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2b/Street_Light_Giacomo_Balla_1909.jpg]
2. Zdeněk Pešánek, *První verze barevného klavíru*, 1925
   [zdroj: Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika světla v Českém umění 30.-70. let, in: *Orbis fictus. Nová média v současném umění* (kat. výst.), Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (eds.), Sorosovo centrum současného umění, Valdštejnská jízdárna 30.11. 1995 – 1.1 1996]
3. Zdeněk Pešánek, záznamová kresba abstraktních obrazů promítnutých na plátně (*druhý barevný klavír*), 1927-28.
   [zdroj: Jiří Zemánek, Zdeněk Pešánek a kinetika světla v Českém umění 30.-70. let, in: *Orbis fictus. Nová média v současném umění* (kat. výst.), Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (eds.), Sorosovo centrum současného umění, Valdštejnská jízdárna 30.11. 1995 – 1.1 1996]
4. Zdeněk Pešánek, *Světelná reklama na obchodním domě Löbl*, 1933-34, Můstek
   [zdroj: Eva Bendová – Václav Hájek, *Neony a světla reklam*, Praha 2018]
5. Zdeněk Pešánek, model *Pomníku letců*, 1925 (rekonstrukce 1995-1996), světelně-kinetická plastika
   [zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_8832]
6. Zdeněk Pešánek, model *Pomníku letců*, 1925 (rekonstrukce 1995-1996), světelně-kinetická plastika
   [zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_8831]
7. Zdeněk Pešánek, *Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici*, 1929-30, (rekonstrukce 1995-1996), světelně-kinetická plastika
   [zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_8838]
8. László Moholy-Nagy, *Světelná rekvizita*, 1922-30, světelně-kinetická socha
   [zdroj:https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?height=800&quality=80&resize_to=fit&src=https%3A%2F%2Fd32dm0rphc51dk.cloudfront.net%2FmbAAX14vWLTOpiLB7xK5Lg%2Fnormalized.jpg&width=613]
9. Zdeněk Pešánek, *Cyklus 100 let elektřiny* (zprava: Princip elektromotoru, Růst výroby elektřiny v Praze od r. 1880 do r. 1936, Princip transformátoru a Ampérovo pravidlo), 1932 – 1936, rekonstrukce, světelná plastika
   [zdroj: https://www.kunsthallepraha.org/clanky/transformace-pesanek-diaz]
10. Zdeněk Pešánek, ležící torzo (*Fontána lázeňství*), 1936, rekonstrukce, světelná plastika
    [zdroj:https://sbirky.ngprague.cz/images/diela/NG./96/CZE_NG.P_7146/CZE_NG.P_7146.jpeg]
11. Zdeněk Pešánek, druhé torzo (*Fontána lázeňství*), 1936, rekonstrukce, světelná plastika
    [zdroj:https://sbirky.ngprague.cz/images/diela/NG./97/CZE_NG.P_7145/CZE_NG.P_7145.jpeg]
12. Stanislav Zippe, *Proměna* (*Proměny*), 1968, světelná socha
    [zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996]
13. Stanislav Zippe, *Luminosférická variace*, 1968, světelný objekt

[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996]

14. Stanislav Zippe, fotogram z projektu *Umělý vesmír*, 1968-1972, fotogram
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996]
15. Stanislav Zippe, *Sypaná struktura*, 1969-1971, instalace
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996]
16. Stanislav Zippe, *Spirála*, 1969, instalace
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996]
17. Stanislav Zippe, světelná konstrukce, 1978, site specific instalace, Divadlo v Nerudovce
[zdroj:https://www.facebook.com/1086239894734519/photos/a.1798825600142608/1802103386481496/]
18. Stanislav Zippe, *Světelná instalace v otevřeném prostoru*, 70. léta, zásah do fotografie
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996]
19. Stanislav Zippe – Vladislav Čáp, *Prostor s umělou beztíží*, model, 1969 – 1972
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996]
20. Stanislav Zippe, *Kouřová plastika*, 1970, světelná fantasma
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996]
21. Vladislav Čáp, *Fokus I*, 1966, kinetická socha
[zdroj: *Stanislav Zippe* (kat. výst), text Karel Srp, Praha 6. června – 1 září 1996, Praha 1996]
22. Milan Dobeš, *Kinetická věž*, 1970, kinetická socha, Piešťany
[zdroj: https://www.artlist.cz/dila/kineticka-vez-113645/]
23. Václav Cigler, *Světelný objekt*, 1978, světelný objekt, vestibul metra Náměstí Míru
[zdroj: https://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/svetelny-objekt]
24. Václav Cigler, *Světelný objekt*, 1971, světelný objekt, Slovenské divadlo v Bratislavě [zdroj:https://img.ihned.cz/attachment.php/380/71308380/MRqwvNeVhSmCg8WoHx4yck17rTpFEOAs/jarvis_5ad89a57498e8c84d0e89542.jpeg]
25. Nicolas Schöffer, *CYSP 1*, 1956, světelná socha
[zdroj: https://unmondemoderne.files.wordpress.com/2021/01/1._mail_n.schaffer.jpg]
26. Dan Flavin, *Icon V* (*Coran's Broadway Flesh*), 1962, světelný objekt
[zdroj:https://i.pinimg.com/originals/eb/10/91/eb1091fd57d8b56d59aaa6d6630d91eb.jpg]
27. Dan Favin, *the diagonal of May 25*, 1963, 1963, světelný objekt
[zdroj: https://www.diaart.org/media/w1050h700/object/013-1.jpg]
28. Dan Flavin, *untitled* (*to you, Heiner, with admiration and affection*), 1973, světelná instalace
[zdroj:https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-untitled-to-you-heiner-with-admiration-and-affection-1973-2005-007]
29. James Turrell, *Perfectly Clear*, 199, „ganzfeld“,
[zdroj: https://publicdelivery.org/james-turrell-ganzfelds/]
30. Daniel Hanzlík, *Rekonstrukce*, 2007, instalace, Lapidárium Národního muzea
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]

31. Daniel Hanzlík, *Noční motýl*, 2012, video
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]
32. Daniel Hanzlík, *Kontinuální přechody* (výstava), 2020
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]
33. Daniel Hanzlík, *Na okraji intervalů* (výstava), 2020
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]
34. Daniel Hanzlík, Z bodu, 1997, světelně kinetická instalace, klášter Plasy
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]
35. Daniel Hanzlík, *Silenced*, 2006, světelná socha, Sedlec (Prčice)
[zdroj: https://www.artlist.cz/dila/silenced-2065/]
36. Olafur Eliasson, *1m3 light*, 1999, světelná socha
[zdroj: https://olafureliasson.net/artwork/1-m3-light-1999/]
37. Milan Houser, *Koule 1*, 2001, světelná socha, Liberec (denní/noční režim)
[zdroj: denní režim https://milanhouser.com/koule-1/, noční režim: https://libereckedojmyapojmy.blogspot.com/2014/03/liberecke-sochy-koule.html, detail pohledu dovnitř: https://www.artlist.cz/dila/koule-1961/]
38. Václav Cigler – Michal Motyčka, *Světelná krychle*, 2012, světelný objekt
[zdroj: Karel Hvížďala, *Svět Václava Ciglera*, Praha 2022]
39. Václav Cigler, *Dotyk*, 2017, světelný objekt
[zdroj: *Václav Cigler / Michal Motyčka. Světelné pole* (kat. výst.), texty Jana Šindelová – Magdalena Deverová, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 21.2. – 5.5. 2019]
40. Václav Cigler, *Davidova hvězda*, 2010, světelný objekt
[zdroj: https://www.litvak.com/exhibition/4/exhibition_works/149]
41. Pavel Korbička, Světelná krychle (*Horizonty světla*), 2019, světelný objekt
[zdroj: https://artikle.cz/cs/aktuality/pavel-korbicka-horizonty-svetla/]
42. Pavel Korbička, diagonála a vertikála, (*Horizonty světla*), 2019, světelný objekt
[zdroj: https://artikle.cz/cs/aktuality/pavel-korbicka-horizonty-svetla/]
43. Daniel Hanzlík, *Eclipsis*, 2020-2021, videoinstalace
[zdroj: foto autorky]
44. Daniel Hanzlík, *Sluneční hodiny*, 2018, videoinstalace
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]
45. Daniel Hanzlík, *Permanentní iluze stability*, 2013, videoinstalace
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/]
46. Jana Bernartová, *Rastr NULA* (cyklus *Paradigmatická digitální struktura*), 2015-2018, digitální tisk
[zdroj: https://janabernartova.cz/exhibition/raster0]
47. Jana Bernartová, *Červená jako Ferrari* (cyklus *Tekuté krystaly RGB*), 2017, instalace
[zdroj: https://janabernartova.cz/exhibition/red]
48. Jana Bernartová, *Tekuté krystaly R0G0B255* (cyklus *Tekuté krystaly RGB*), 2016–2017, interaktivní instalace
[zdroj: https://janabernartova.cz/exhibition/liquidcrystals]
49. Stanislav Zippe, *Běžící linie*, 1980 - 1996 počítačová projekce
[zdroj: *Ateliér* XIV, č. 3, 2001]
50. Stanislav Zippe, *Dynamizovaná struktura*, RGB obrazy, 2000, počítačová projekce
[zdroj: Aleš Svoboda, Stanislav Zippe – Příběhy bodů, *Ateliér* XIV, č. 3, 2001]

51. Stanislav Zippe, *RGB – neklidné konstrukce* (vlevo) a *RGB – amorfní struktura* (vpravo), počítačová projekce a videoinstalace, 2004
[zdroj: Josef Hlaváček, Red – green – blue, *Ateliér* XVIII, č. 3, 2005]
52. Václav Cigler – Michal Motyčka, *Světelné pole*, 2017 – 2018, světelná instalace
[zdroj: https://prazsky-magazin.cz/wp-content/uploads/2019/04/Cigler-Moty%C4%8Dka-Sv%C4%9Bteln%C3%A9-pole.jpg]
53. Yayoi Kusama, *Infinity Nets*, 1990, malba
[zdroj: https://www.artsy.net/artwork/yayoi-kusama-infinity-nets-2003]
54. Yayoi Kusama, *Fireflies on the Water*, 2000, infinity room
[zdroj: https://images.squarespace-cdn.com/content/56eb27558a65e2c2a033b13c/1584746556506-6HBFWF6339B2VES97MSI/21st+Century+Digital+Art+Final+Review+Picture+%231.jpg?format=1500w&content-type=image%2Fjpeg]
55. Daniel Hanzlík – Pavel Mrkus, *Shift*, 2005, DVD projekce, Synagoga - Centrum současného umění, Trnava
[zdroj: https://www.artlist.cz/dila/shift-2163/]
56. Jana Bernartová, *Ultramarín extra blue* (z cyklu *Tekuté krystaly R0G0B255*), 2017, světelná instalace, Galerie Kaplička
[zdroj: https://janabernartova.cz/exhibition/ultramarine]
57. Jana Bernartová, *Možnosti zobrazení* (z cyklu Tekuté krystaly R0G0B255), 2018, videoprojekce
[zdroj: https://janabernartova.cz/exhibition/viewpossibility]
58. Magdalena Jetelová – Kurt Gebauer, Zvrcholnění / Stalin, 2007, světelná fantasma, Letná (Čechův most), [zdroj:https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/70172/130139028.pdf?sequence=2&isAllowed=y]
59. Magdalena Jetelová, *Značení rudým kouřem*, 1983 – 1985, performance, Tichá Šárka
[zdroj: http://cead.space/Detail/objects/241]
60. Magdalena Jetelová, *Iceland Project*, 1992, světelný land art, Island
[zdroj: https://cead.space/Detail/objects/277]
61. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993, světelná fantasma
[zdroj: https://olafureliasson.net/artwork/beauty-1993/]
62. Robert Morris, *Untitled (L-beams)*, 1965 (znovu rekonstruováno 1970), socha
[zdroj: https://miro.medium.com/max/1400/1*sED4OG1IkO3e4vqIYLyQ6Q.png]
63. Pavel Korbička, *Labyrint* (výstava *Deflection* - levý boční sál), 2019, site specific instalace, Dům umění Brno
[zdroj: https://www.dum-umeni.cz/deflection/t5684 a Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019]
64. Pavel Korbička, Deflection – půdorys výstavy (vyznačený světelný labyrint procházející čtyřmi místnostmi)
[zdroj: Pavel Korbička (ed.)., *Pavel Korbička*. Brno 2019]
65. Olafur Eliasson, *The Mediated Motion*, 2001, site specific environment, Kunsthaus Bregenz
[zdroj: https://olafureliasson.net/exhibition/the-mediated-motion-2001/]
66. Kateřina Vincourová, *Untitled*, 1995-1996, světelná instalace
[zdroj: https://katerina-vincourova.net/untitled-1995-1996]
67. Kateřina Vincourová, *Out of Love*, 1995, světelná instalace

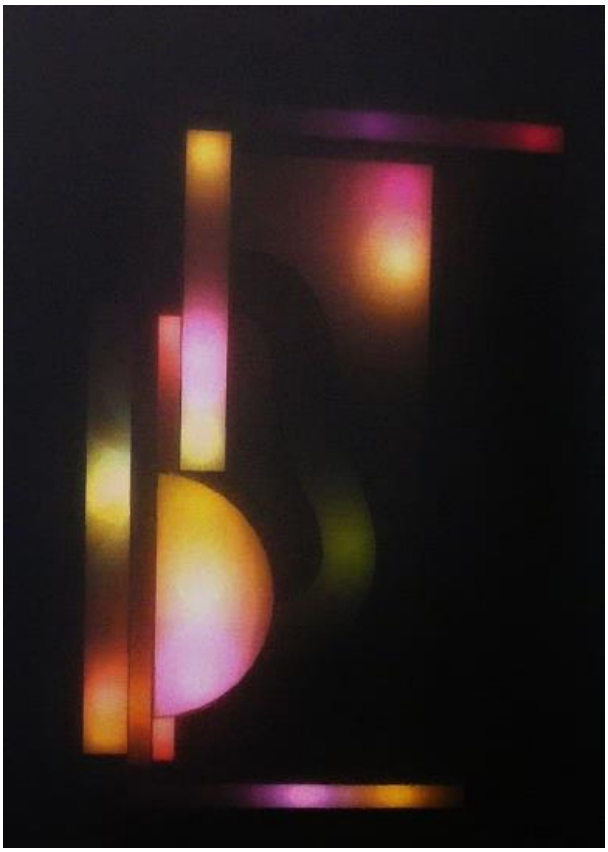
[zdroj: https://katerina-vincourova.net/out-love-1995]

68. Ann Veronica Janssens, *Blue, red and yellow*, 200, environment
[zdroj: https://cdn.mos.cms.futurecdn.net/voet2cuqjMgwChCPH4pnQd.jpg, https://pirellihangarbicocca.org/en/exhibition/ann-veronica-janssens/]
69. Pavel Janák, *Palác Juliš*, 1933, Praha (Václavské náměstí)
[zdroj: Eva Bendová – Václav Hájek, *Neony a světla reklam*, Praha 2018]
70. Daniel Rossa, *Point Line Surface Solid*, 2016, videomapping, Signal festival (kostel sv. Ludmily)
[zdroj:https://www.youtube.com/watch?v=HMfk1yaURuk&ab_channel=JanTichavsk%C3%BD]
71. AV Extended, *Iris*, 2022, videomapping, Signal festival (kostel sv. Ludmily)
[zdroj: foto autorky]
72. Refik Anadol, *Prague Dreams*, 2022, videoprojekce, Signal festival (CAMP)
[zdroj: https://www.signalfestival.com/wp-content/uploads/2022/08/refik.jpg, https://praha.camp/magazin/detail/autonomni-vozidla-virtualni-nabytek-i-prague-dreams-refika-anadola-jak-technologie-lidar-zmeni-nase-zivoty]
73. Trevor Paglen, *Vampire, Highway of Death* (cyklus *Adversarially Evolved Hallucinations*), 2017, tisk na kov
[zdroj: https://paglen.studio/2020/04/09/hallucinations/]
74. Trevor Paglen, *Autonomy Cube*, 2015, socha
[zdroj: https://www.e-flux.com/announcements/2916/trevor-paglen-and-jacob-appelbaumautonomy-cube/]
75. Daniel Hanzlík, *Sedimentace*, 2013, video
[zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/work]
76. Maxim Velčovský, *Fyzická možnost smrti v mysli někoho žijícího*, 2022, instalace, Signal festival (Mariánské náměstí)
[zdroj: foto autorky]
77. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, socha
[zdroj: https://scalar.fas.harvard.edu/resources-for-loss/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-by-damien-hirst-contributed-by-so]
78. Šimona Mašek – Josef Schmidt *Permafrost*, 2021, světelný objekt, Signal festival (Klementinum)
[zdroj: https://www.signalfestival.com/wp-content/uploads/2021/10/signal2021_janhromadko_2048px-1084-1.jpg]
79. Olafur Eliasson, *The very large icestep experienced*, 1998, instalace, Paříž
[zdroj: https://olafureliasson.net/artwork/the-very-large-ice-step-experienced-1998/]
80. Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2018, instalace, Londýn
[zdroj: https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/]
81. Jakub Nepraš, *Můra*, 2013, kinetická socha, Signal festival (pod Karlovým mostem)
[zdroj: http://artikl.org/top-story/nadhled-nad-soucasnosti-temi-nejsoucasnejsimi-prostredky]
82. Ivan Kafka, *O stádnosti* / *Zjevná stádnost*, 2018, instalace, Signal festival (Ovocný trh)
[zdroj: https://www.signalfestival.com/wp-content/uploads/2018/08/l1009373-signal-alexander-dobrovodsky-scaled.jpg]

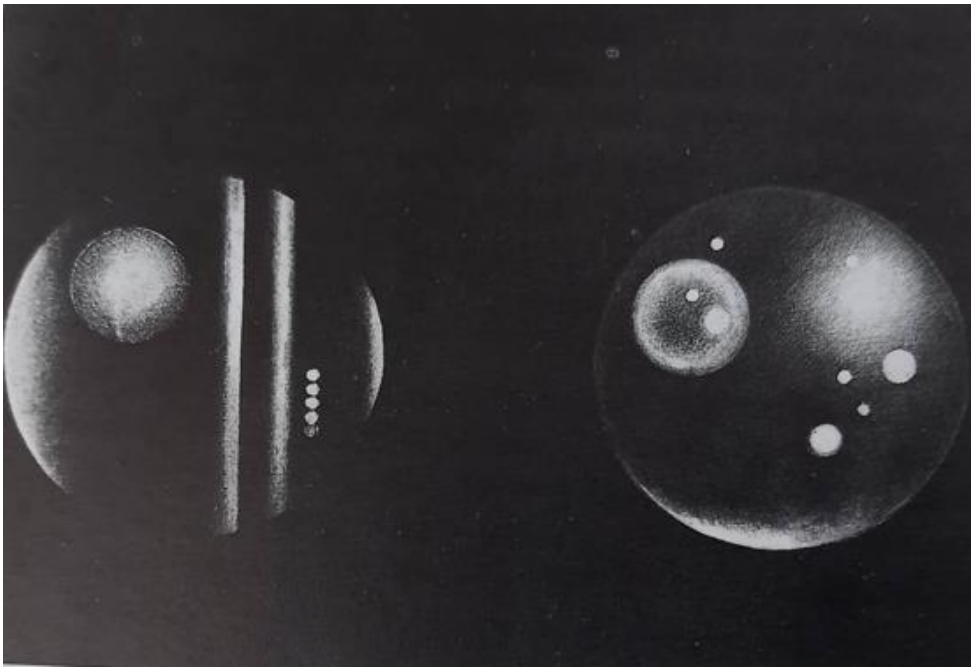
83. Pavel Korbička, *Boží mlýny*, 2019, světelné objekty, Signal festival (Praha – komíny) [zdroj: http://www.korbicka.cz/light.php]
84. Pat Badani, *make-A-move*, 2015, interaktivní instalace [zdroj: https://digitalartarchive.at/database/general/work/make-a-move.html]
85. Jen Lewin, *The Pool*, 2014, interaktivní instalace, Signal festival (Kampa) [zdroj: https://www.flickr.com/photos/usembassyprague/15368359628/]
86. Tomáš Dymeš, *Touch*, 2018, interaktivní instalace, Signal festival (Náměstí republiky) [zdroj: https://www.signalfestival.com/wp-content/uploads/2018/08/l1000190-signal-alexander-dobrovodsky-scaled.jpg]
87. Daniel Hanzlík, *Projekt Local Space*, 2005, digitální obraz [zdroj: https://www.artlist.cz/uploads/tx_artlist/1798-hanzlik_49.jpg]
88. Daniel Hanzlík, *Times Square in White*, 2007, light box [zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/work]
89. Daniel Hanzlík – Pavel Mrkus, *Neuron*, 2010, permanentní světelná instalace, Fakulty umění a designu, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem [zdroj: https://www.danielhanzlik.cz/work]
90. Pavel Korbička, *North line*, 2008, světelná instalace, Brno Art Open [zdroj: http://www.korbicka.cz/light.php]
91. Pavel Korbička, *Paralely*, 2011, světelná instalace, Skyway festival Toruň [zdroj: http://www.korbicka.cz/light.php]
92. Jakub Nepraš, *Viditelnost*, 2022, kinetická socha, Mariánské náměstí [zdroj: foto autorky]
93. Jakub Nepraš, *Kulturní roj*, 2018, kinetická socha, Nová scéna Národního divadla [zdroj: https://www.jakubnepras.com/cultural]
94. Jakub Nepraš, *Metropolia*, 2010, videoprojekce [zdroj: https://www.jakubnepras.com/metropolia]
95. Jakub Nepraš, *Babylonská rostlina*, 2006, videoprojekce [zdroj: https://www.jakubnepras.com/babylon]

Obrazová příloha

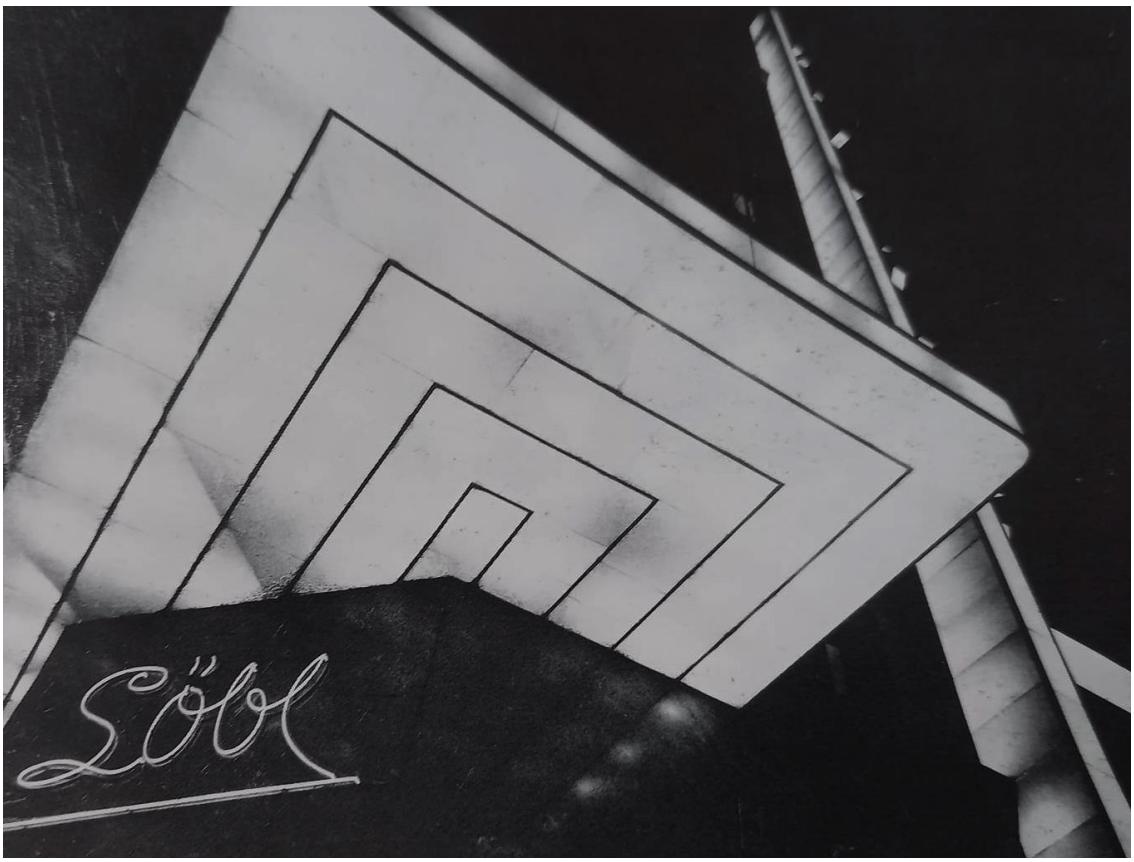
1. Giacomo Balla, *Street Light,* 1910-1911, olejomalba



2. Zdeněk Pešánek, *první verze barevného klavíru*, 1925



3. Zdeněk Pešánek, záznamová kresba abstraktních obrazů promítnutých na plátně (druhý barevný klavír), 1927-28



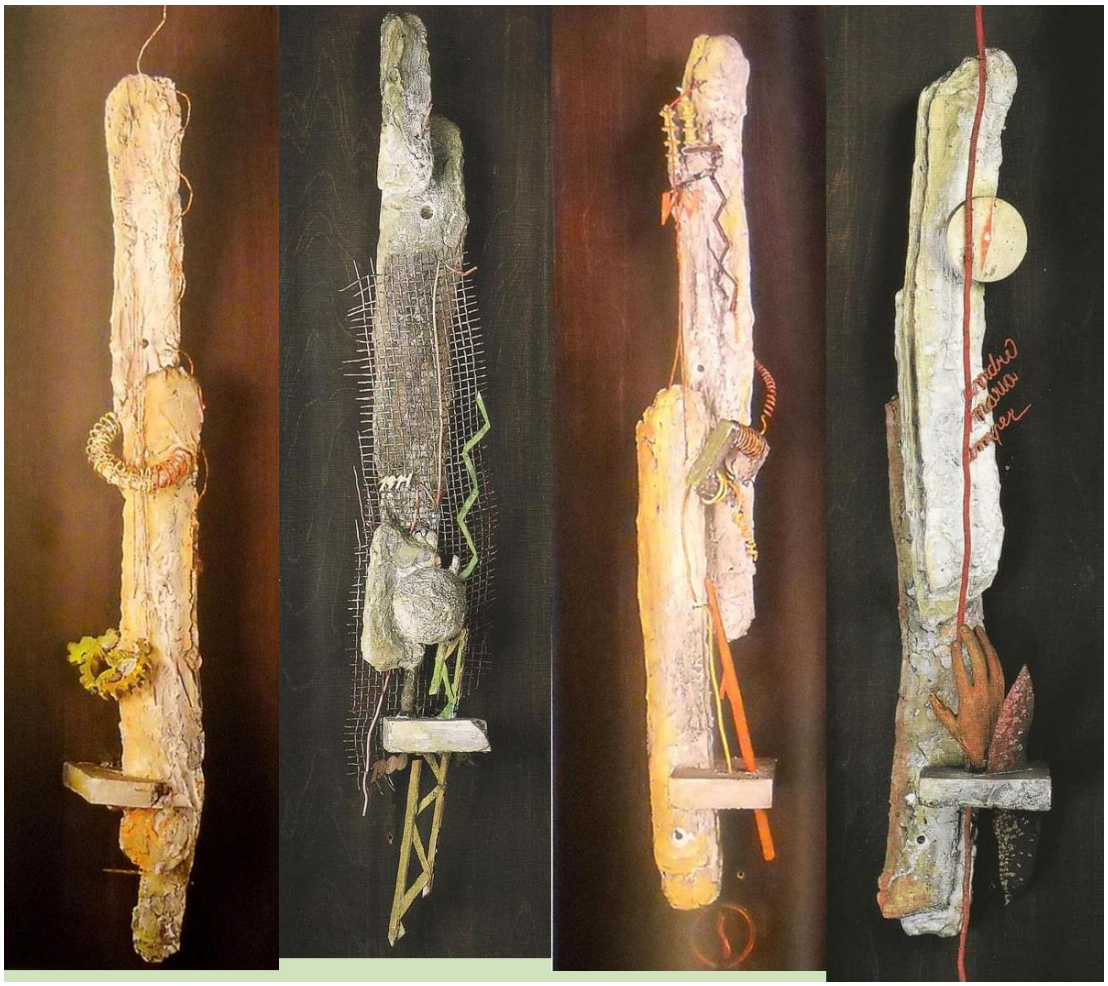
4. Zdeněk Pešánek, *Světelná reklama na obchodním domě Löbl,* 1933-34, Můstek

5. Zdeněk Pešánek, model *Pomníku letců,* 1925 (rekonstrukce 1995-1996), světelně-kinetická plastika

6. Zdeněk Pešánek, model *Pomníku letců,* 1925 (rekonstrukce 1995-1996), světelně-kinetická plastika

7. Zdeněk Pešánek, *Světelně-kinetická plastika na Edisonově transformační stanici*, 1929-30, (rekonstrukce 1995-1996), světelně-kinetická plastika

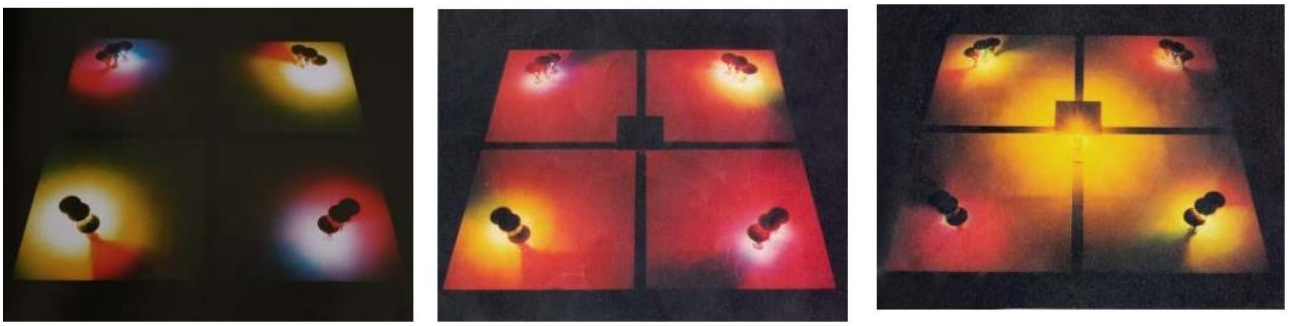
8. László Moholy-Nagy, *Světelná rekvizita*, 1922-30, světelně-kinetická socha



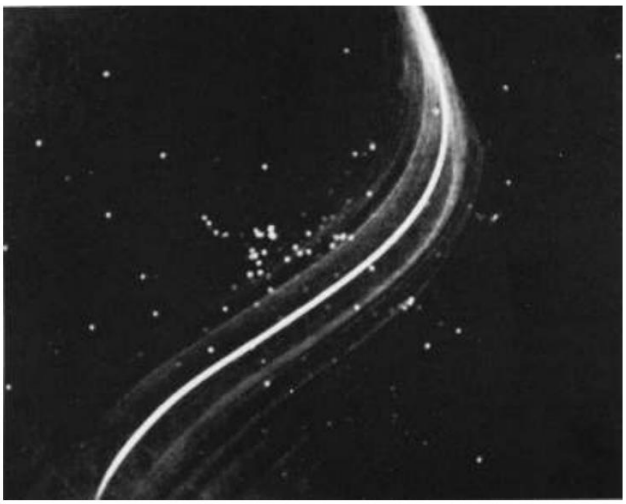
9. Zdeněk Pešánek, *cyklus 100 let elektřiny* (zprava: *Princip elektromotoru, Růst výroby elektřiny v Praze od r. 1880 do r. 1936, Princip transformátoru a Ampérovo pravidlo),* 1932 – 1936, rekonstrukce, světelná plastika

10. Zdeněk Pešánek, ležící torzo *(Fontána lázeňství),* 1936, rekonstrukce, světelná plastika

11. Zdeněk Pešánek, druhé torzo *(Fontána lázeňství),* 1936, rekonstrukce, světelná plastika



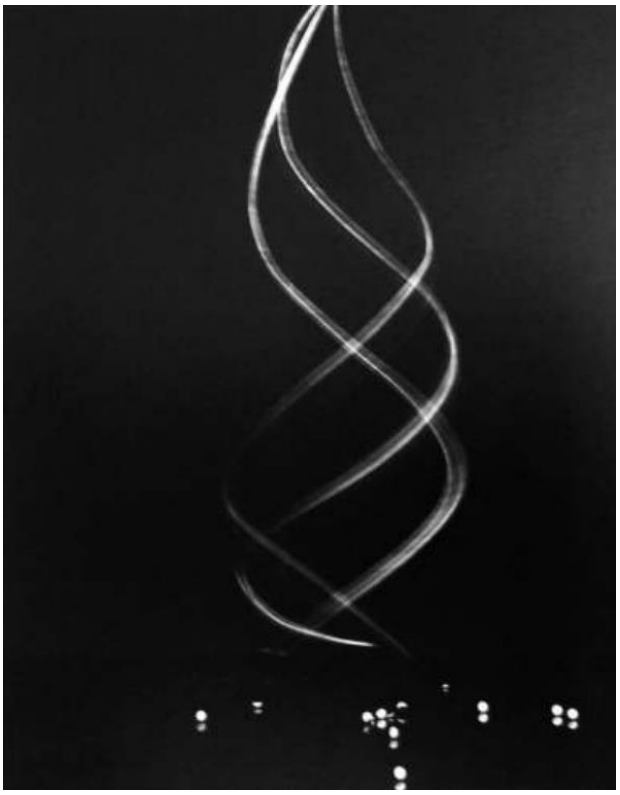
12. Stanislav Zippe, *Proměna (Proměny),* 1968, světelná socha



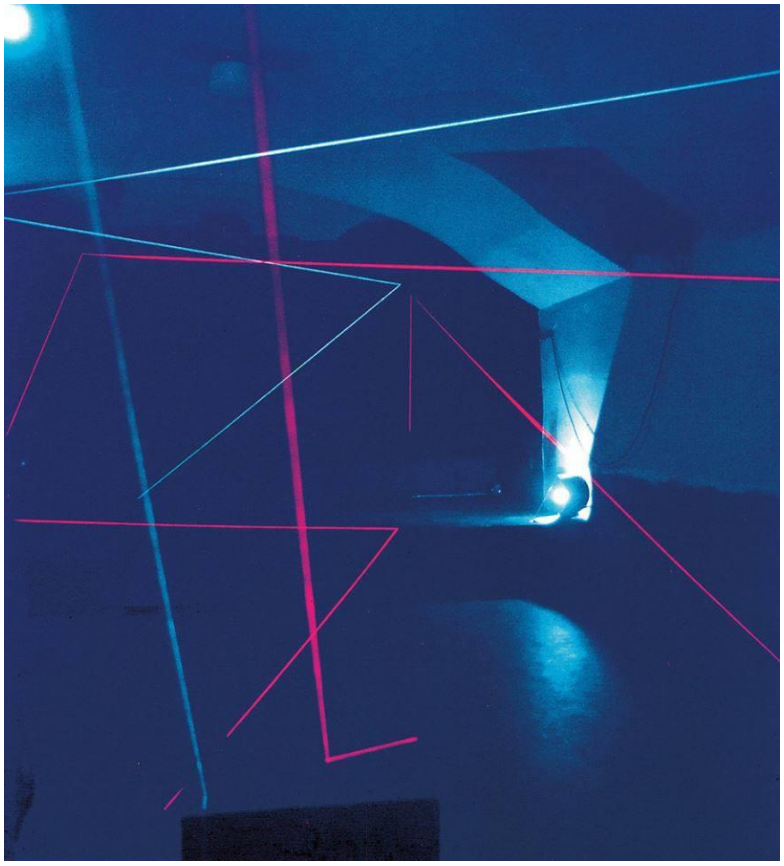
13. Stanislav Zippe, *Luminosférická variace,* 1968, světelný objekt

14. Stanislav Zippe, fotogram z projektu *Umělý vesmír*, 1968-1972, fotogram

15. Stanislav Zippe, *Sypaná struktura*, 1969-1971, instalace

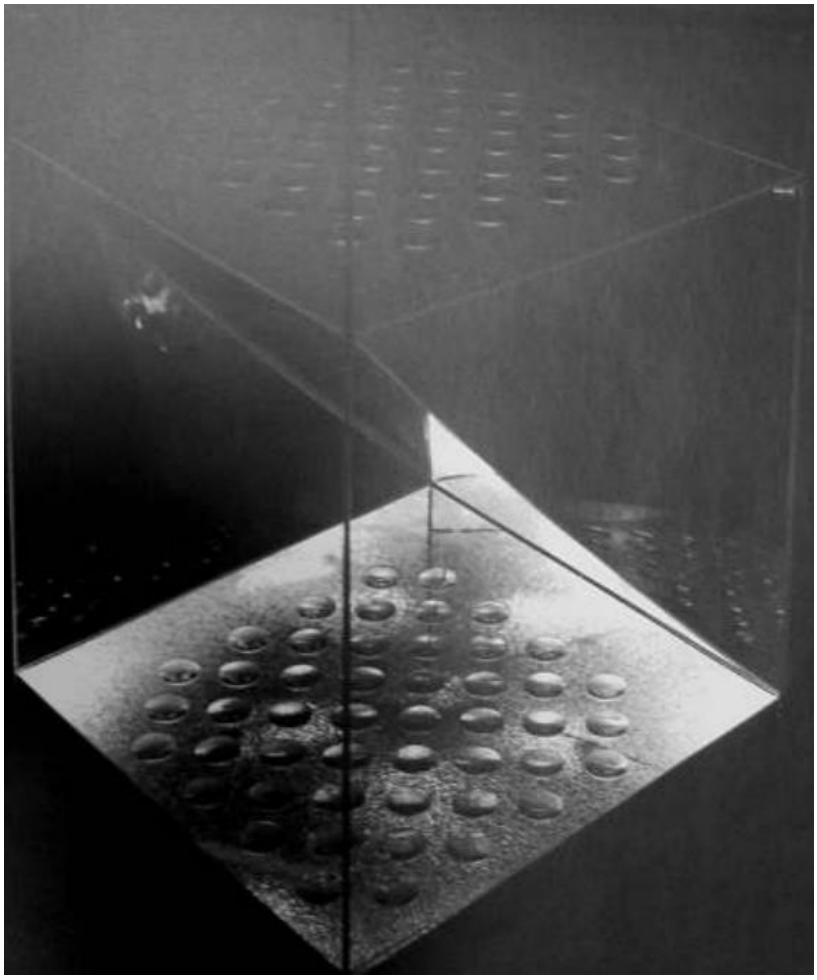


16. Stanislav Zippe, *Spirála*, 1969, instalace

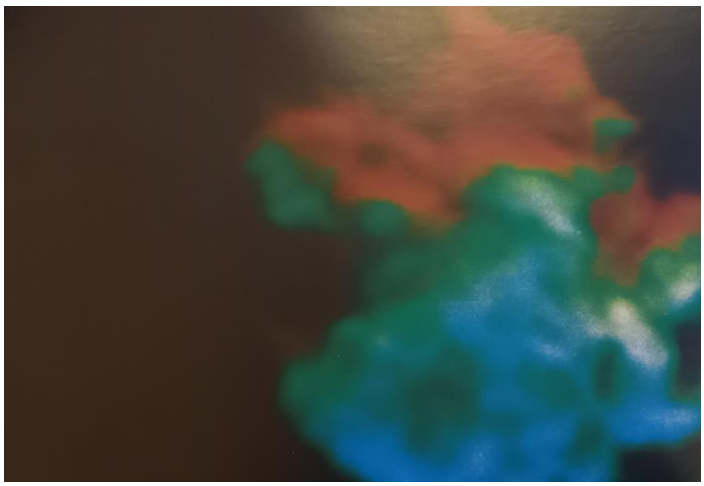


17. Stanislav Zippe, světelná konstrukce, 1978, site specific instalace, Divadlo v Nerudovce

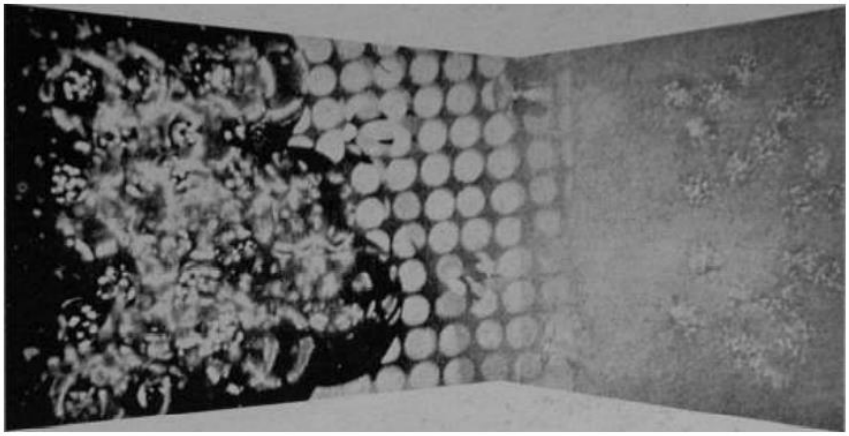
18. Stanislav Zippe, *Světelná instalace v otevřeném prostoru,* 70. léta, zásah do fotografie



19. Stanislav Zippe – Vladislav Čáp, *Prostor s umělou beztíží,* model, 1969 – 1972



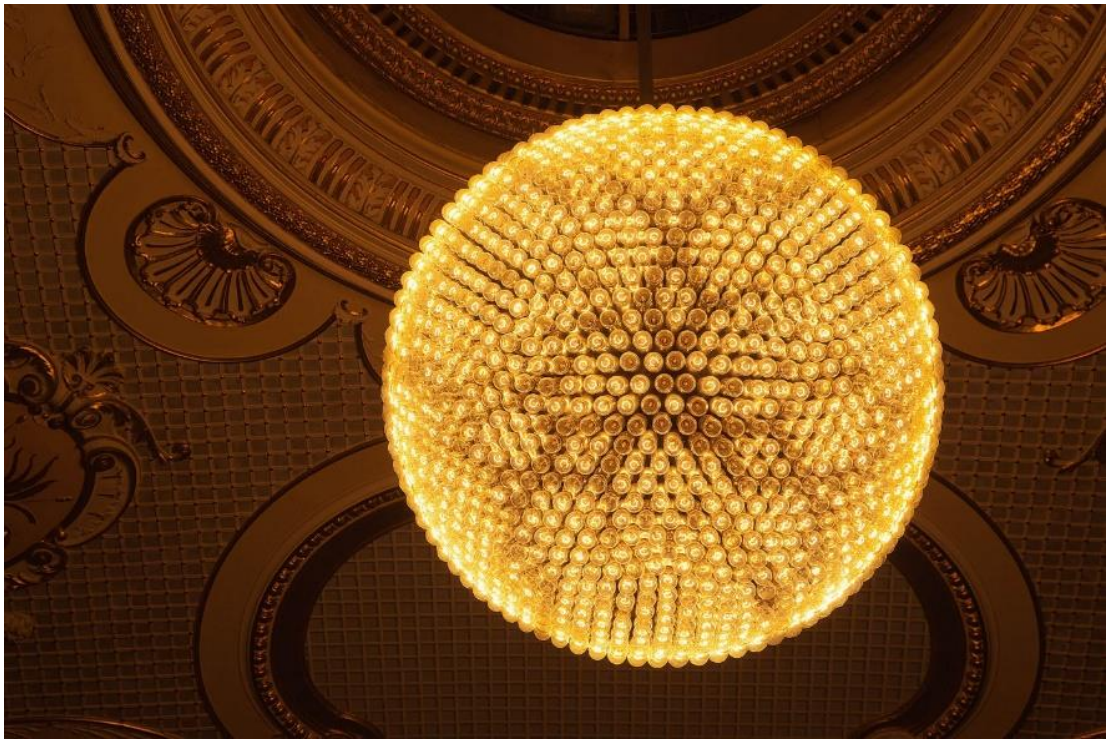
20. Stanislav Zippe, *Kouřová plastika,* 1970, světelná fantasma



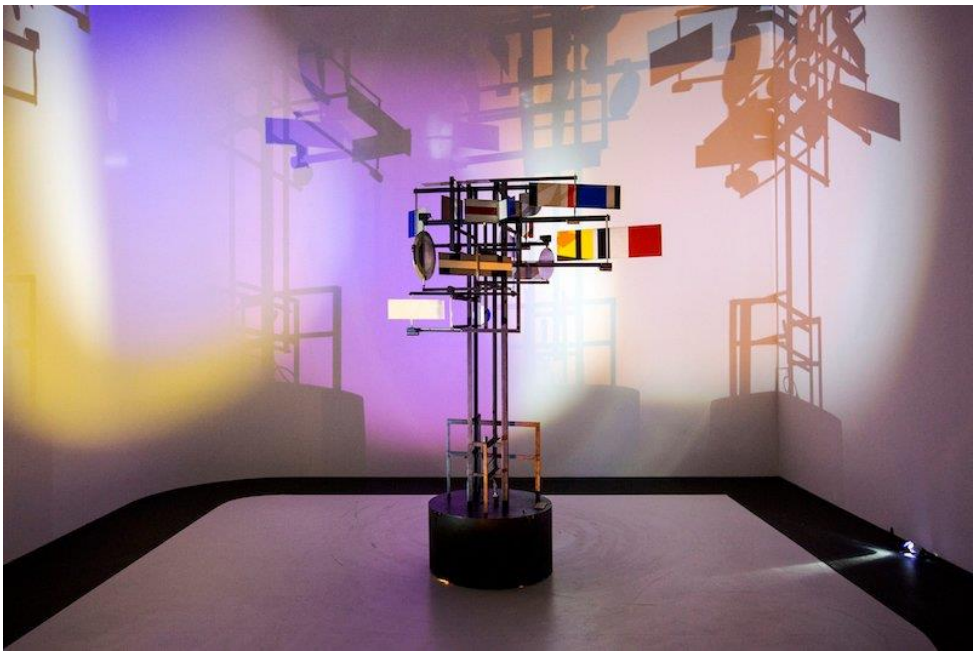
21. Vladislav Čáp, *Fokus I,* 1966, kinetická socha

22. Milan Dobeš, *Kinetická věž,* 1970, kinetická socha, Piešťany

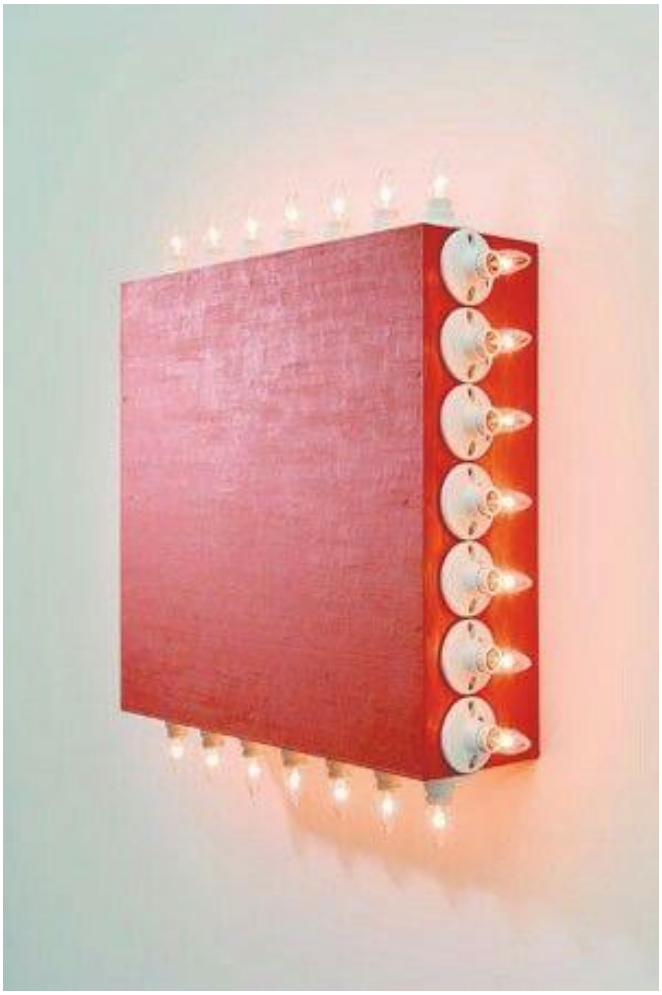
23. Václav Cigler, *Světelný objekt*, 1978, světelný objekt, vestibul metra Náměstí Míru



24. Václav Cigler, *Světelný objekt,* 1971, světelný objekt, Slovenské divadlo v Bratislavě



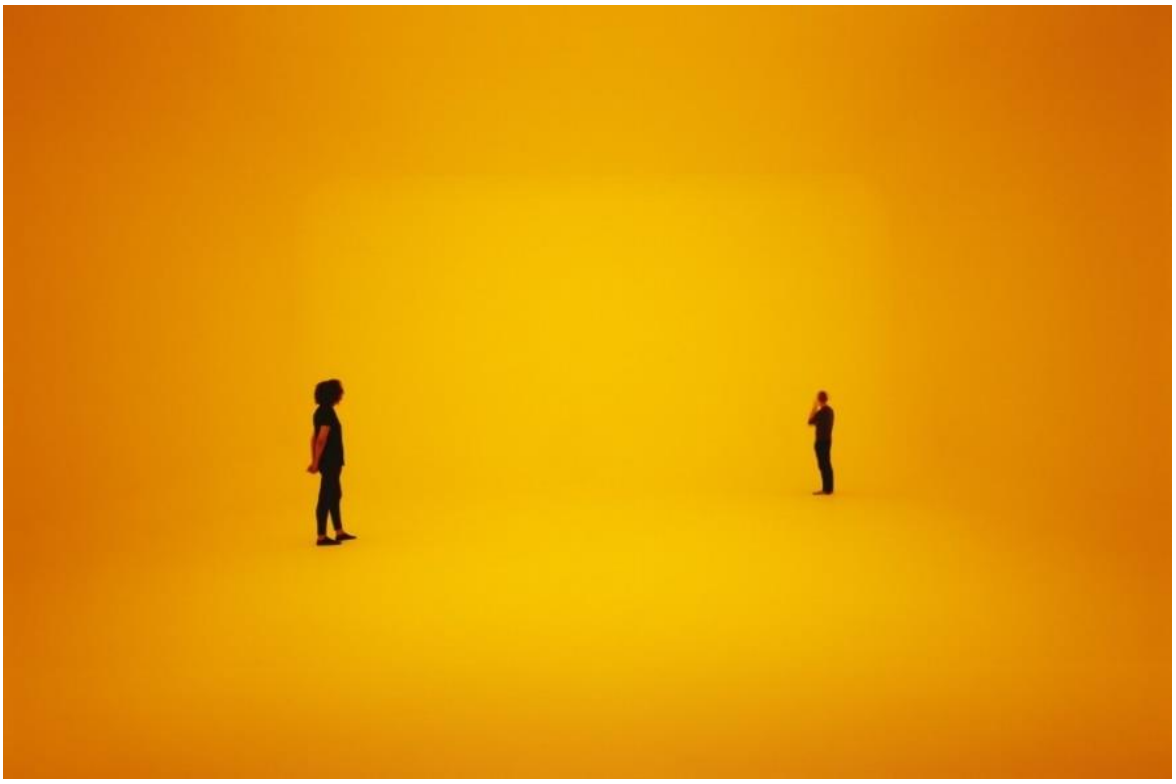
25. Nicolas Schöffer, *CYSP 1,* 1956, světelná socha



26. Dan Flavin, *Icon V (Coran's Broadway Flesh),* 1962, světelný objekt

27. Dan Favin, *the diagonal of May 25, 1963*, 1963, světelný objekt

28. Dan Flavin, *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, světelná instalace

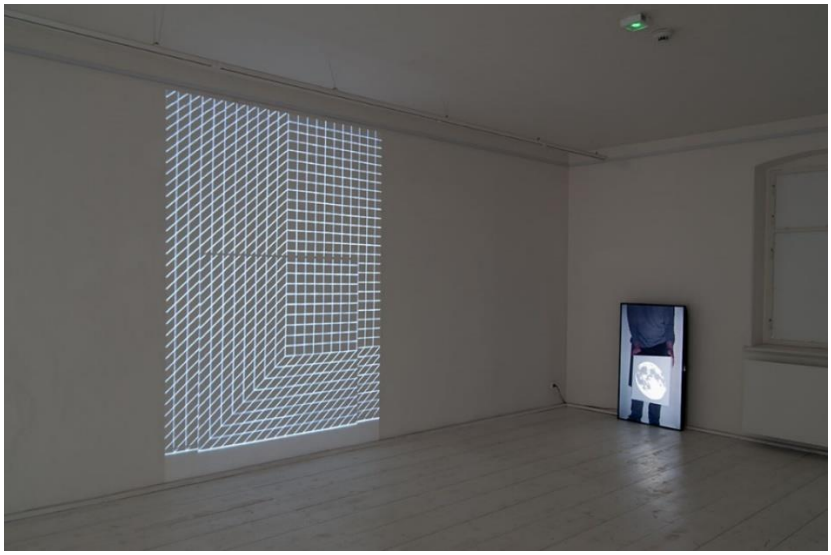


29. James Turrell, *Perfectly Clear*, 1991, „ganzfeld“

30. Daniel Hanzlík, *Rekonstrukce,* 2007, instalace, Lapidárium Národního muzea

31. Daniel Hanzlík, *Noční motýl*, 2012, video

32. Daniel Hanzlík, *Kontinuální přechody* (výstava), 2020



33. Daniel Hanzlík, *Na okraji intervalů* (výstava), 2020

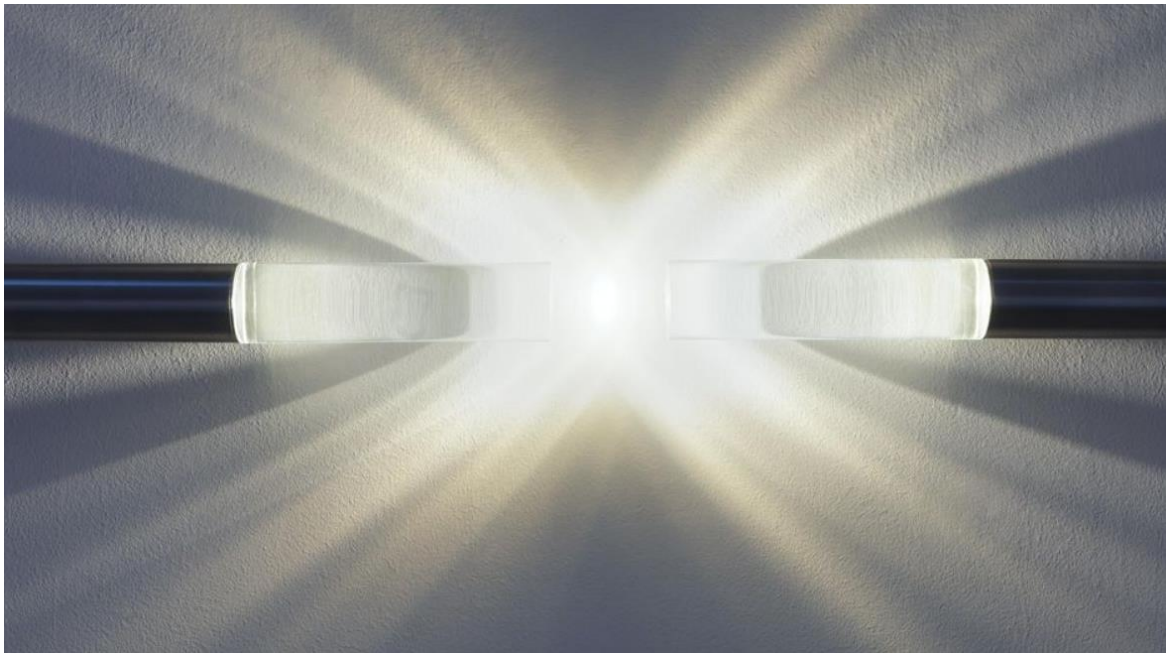
34. Daniel Hanzlík, *Z bodu, 1997,* světelně kinetická instalace, klášter Plasy

35. Daniel Hanzlík, *Silenced,* 2006, světelná socha, Sedlec (Prčice)

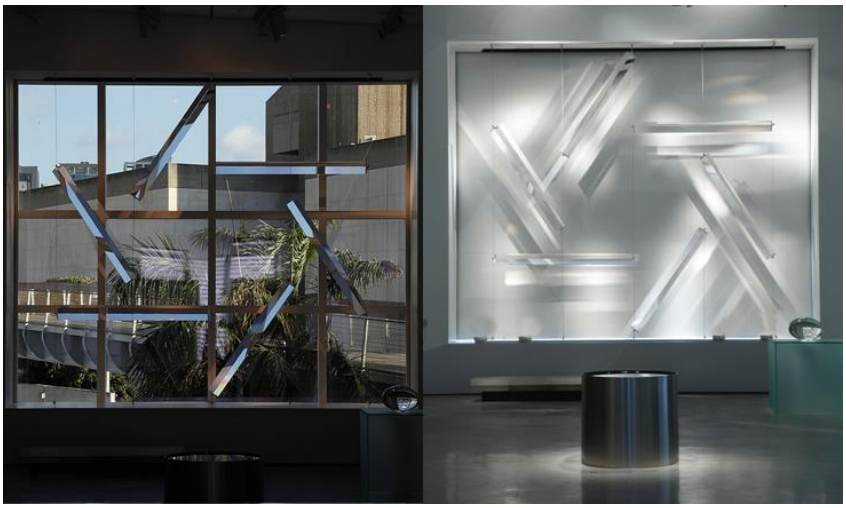
36. Olafur Eliasson, *1m3 light,* 1999, světelná socha

37. Milan Houser, *Koule 1,* 2001, světelná socha, Liberec (denní/noční režim)

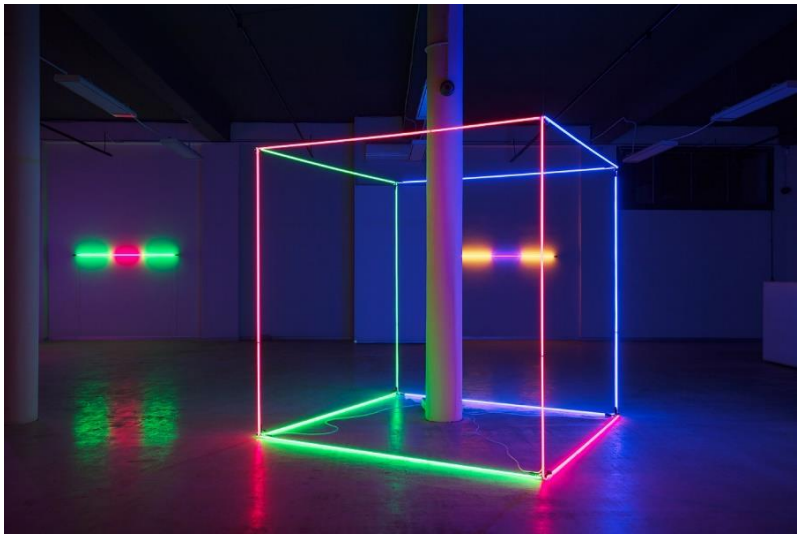
38. Václav Cigler – Michal Motyčka, *Světelná krychle,* 2012, světelný objekt



39. Václav Cigler, *Dotyk,* 2017, světelný objekt



40. Václav Cigler, *Davidova hvězda*, 2010, světelný objekt, Litvak Gallery



41. Pavel Korbička, světelná krychle *(Horizonty světla)*, 2019, světelný objekt

42. Pavel Korbička, diagonála a vertikála *(Horizonty světla),* 2019, světelný objekt

43.Daniel Hanzlík, *Eclipsis,* 2020-2021, videoinstalace

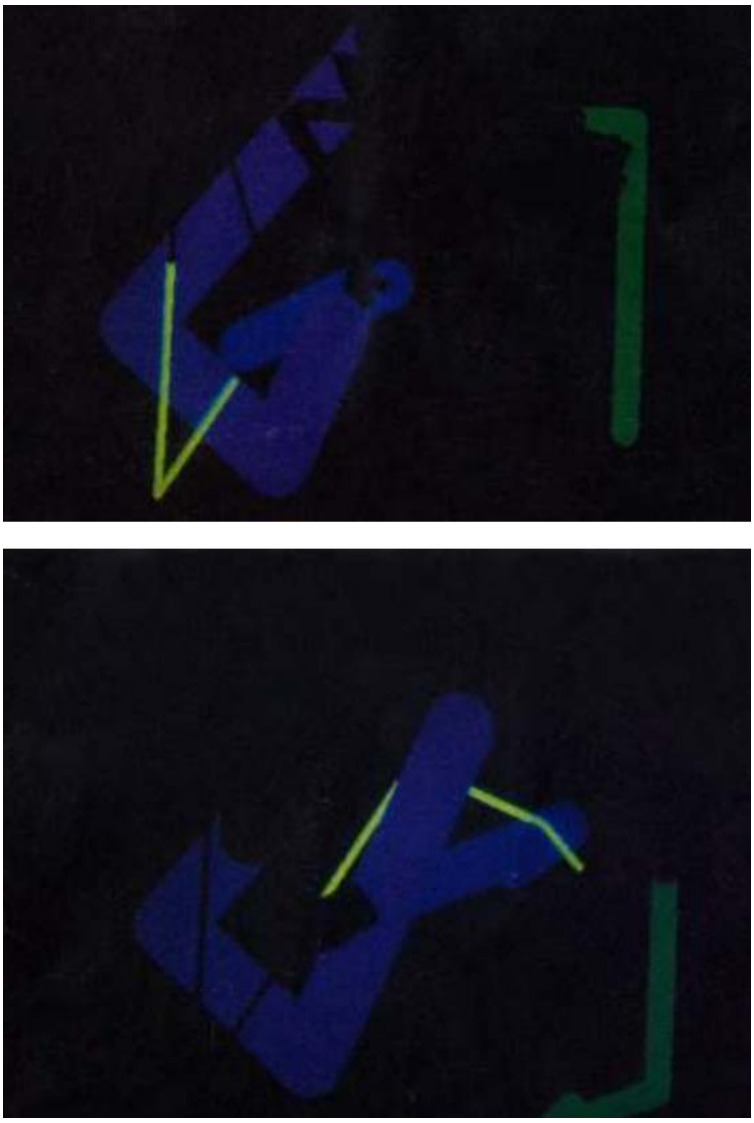
44. Daniel Hanzlík, *Sluneční hodiny,* 2018, videoinstalace

45. Daniel Hanzlík, *Permanentní iluze stability*, 2013, videoinstalace

46. Jana Bernartová, *Rastr NULA* (cyklus *Paradigmatická digitální struktura)*, 2015-2018, digitální tisk

47. Jana Bernartová, *Červená jako Ferrari* (cyklus *Tekuté krystaly RGB),* 2016-2017, instalace

48. Jana Bernartová, *Tekuté krystaly R0G0B255* (cyklus *Tekuté krystaly RGB),* 2016-2017, interaktivní instalace

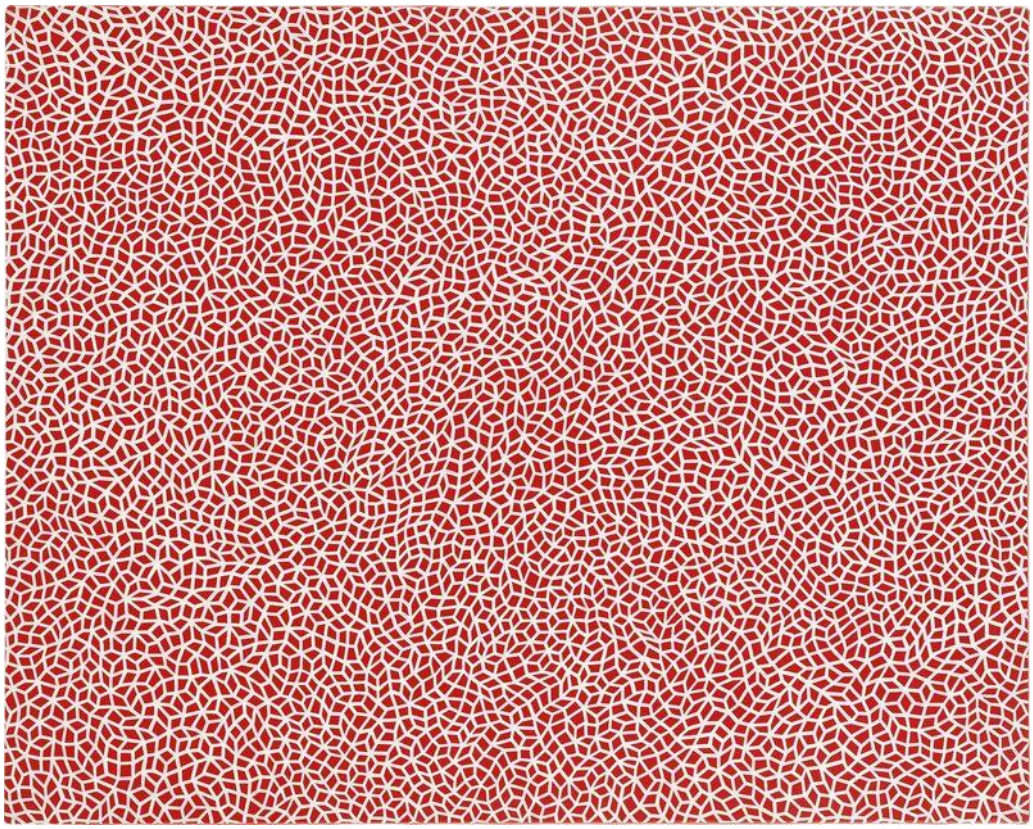


49. Stanislav Zippe, *Běžící linie,* 1980 – 1996, počítačová projekce

50. Stanislav Zippe, *Dynamizovaná struktura*, 2000, počítačová projekce

51. Stanislav Zippe, *RGB – neklidné konstrukce* (vlevo) a *RGB – amorfní struktura* (vpravo), 2004, počítačová projekce a videoinstalace

52. Václav Cigler – Michal Motyčka, *Světelné pole,* 2017 – 2018, světelná instalace

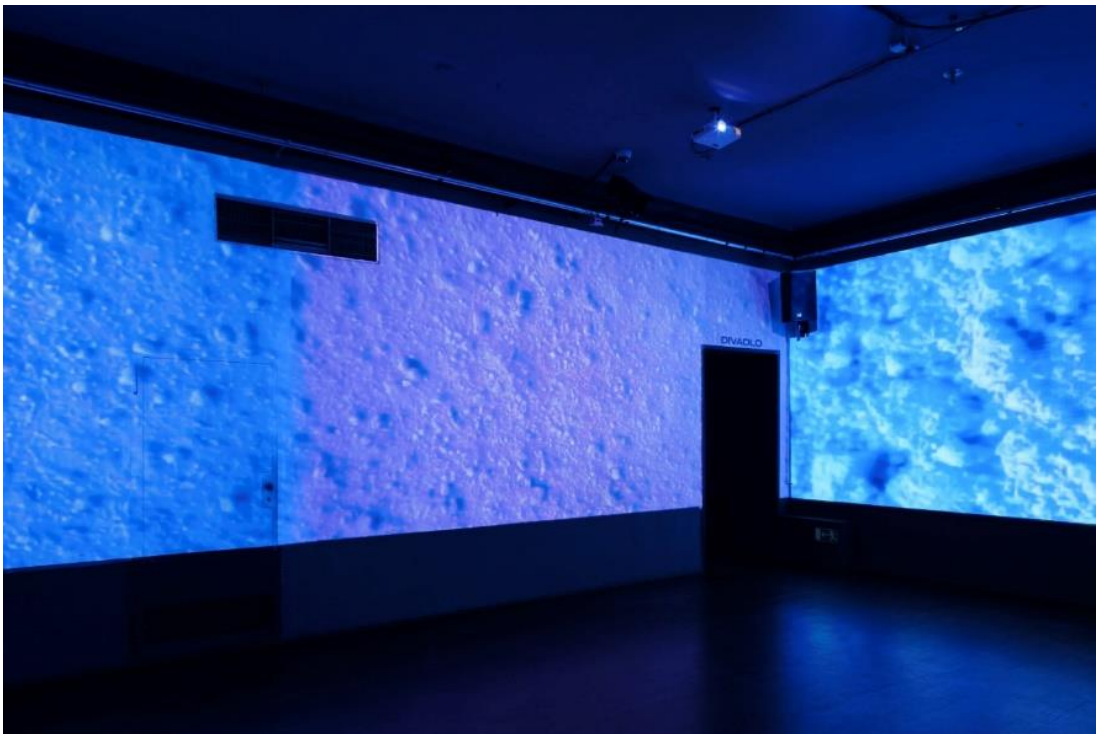


53. Yayoi Kusama, *Infinity Nets,* 1990, malba

54. Yayoi Kusama, *Fireflies on the Water*, 2000, infinity room

55. Daniel Hanzlík – Pavel Mrkus, *Shift*, 2005, DVD projekce, Synagoga - Centrum současného umění, Trnava

56.Jana Bernartová, *Ultramarín extra blue* (z cyklu *Tekuté krystaly R0G0B255*), 2017, světelná instalace, Galerie Kaplička

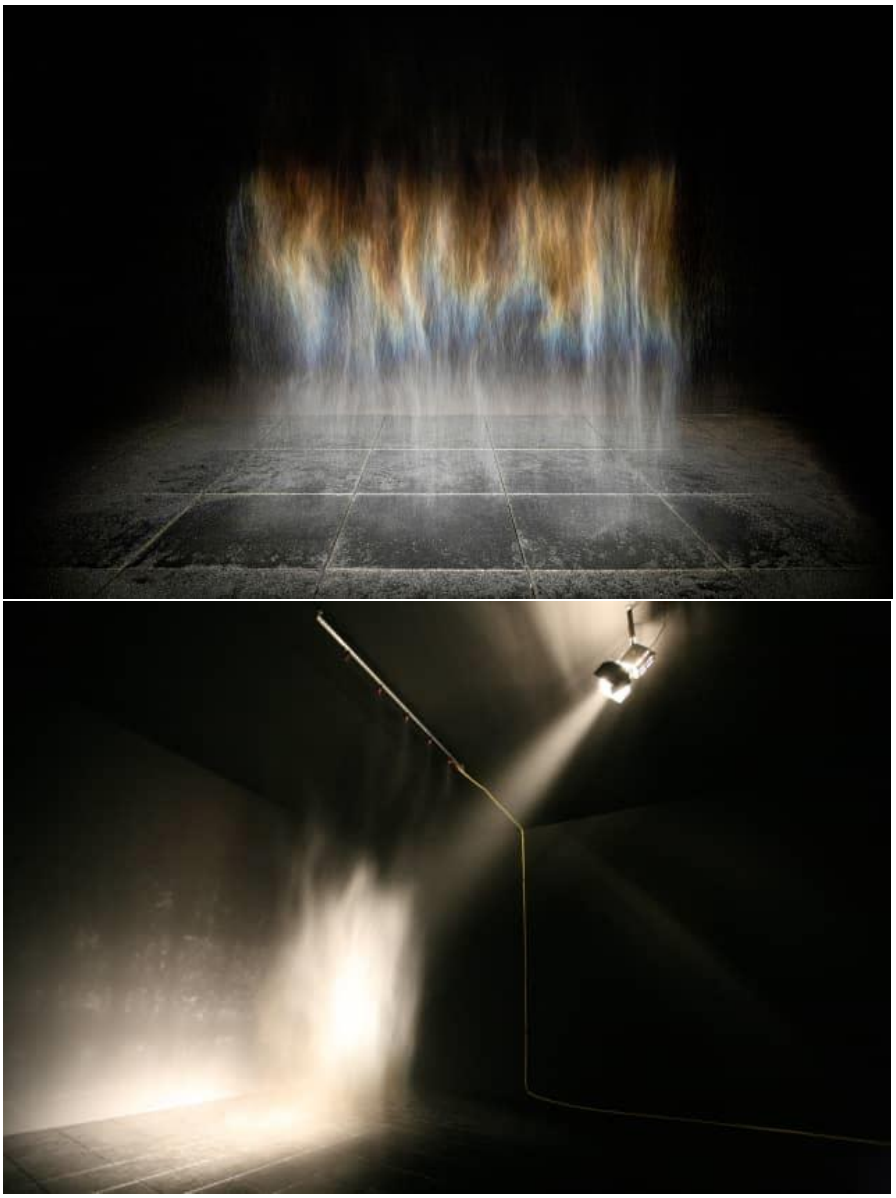


57. Jana Bernartová, *Možnosti zobrazení* (z cyklu *Tekuté krystaly R0G0B255),* 2018, videoprojekce

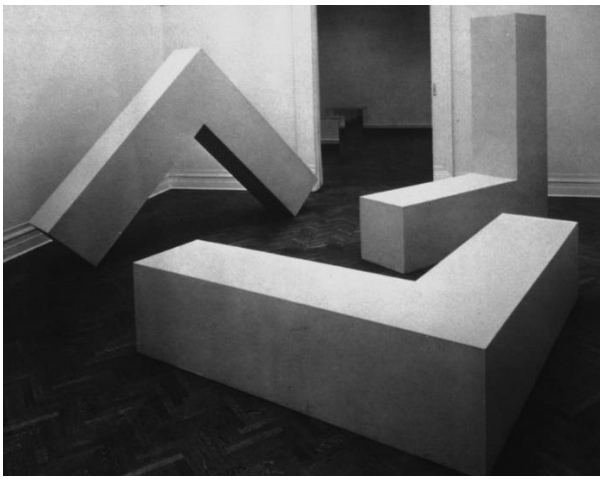
58. Magdalena Jetelová – Kurt Gebauer, *Zvrcholnění / Stalin*, 2007, světelná fantasma, Letná (Čechův most)

59. Magdalena Jetelová, *Značení rudým kouřem*, 1983 – 1985, performance, Tichá Šárka

60. Magdalena Jetelová, *Iceland Project*, 1992, světelný land art, Island

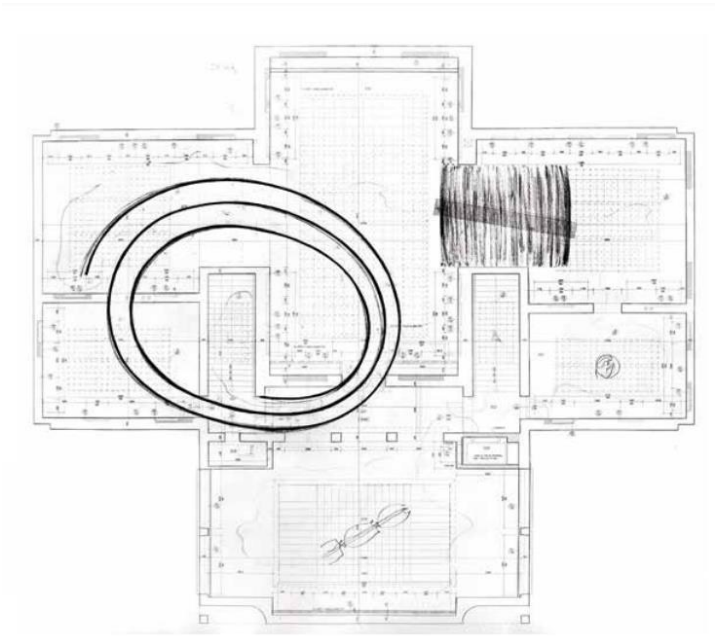


61. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993, světelná fantasma



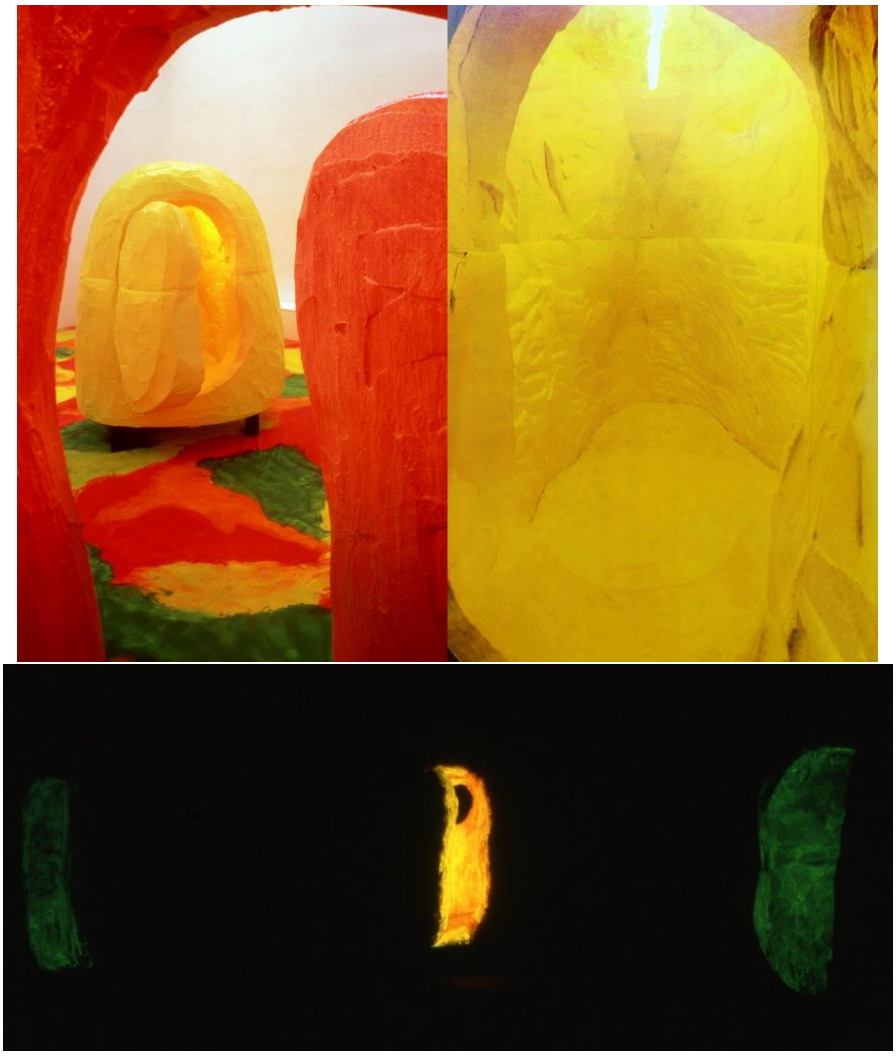
62. Robert Morris, *Untitled (L-beams)*, 1965 (znovu rekonstruováno 1970), socha

63. Pavel Korbička, *Labyrint* (výstava *Deflection* - levý boční sál), 2019, site specific instalace, Dům umění Brno

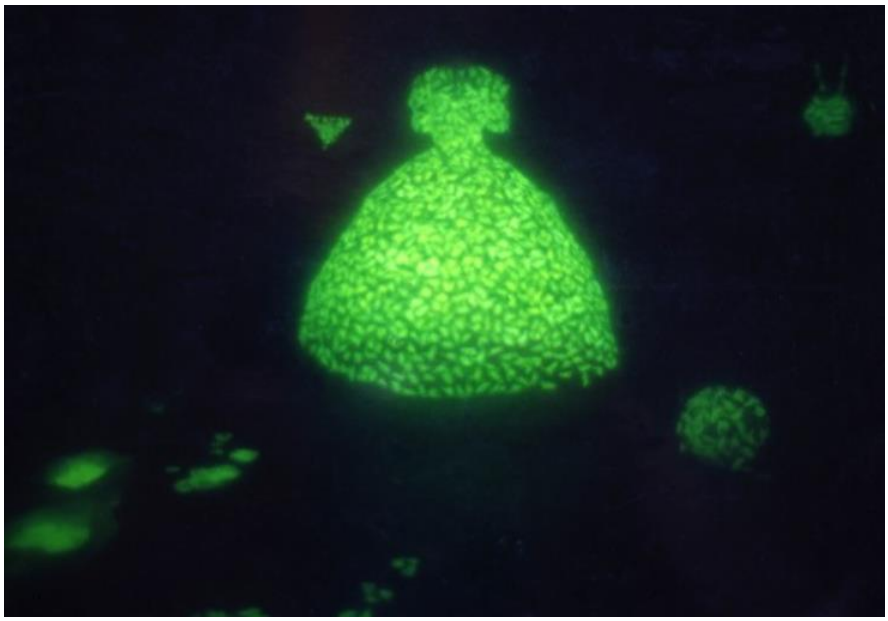


64. Pavel Korbička, Deflection – půdorys výstavy (vyznačený světelný labyrint procházející čtyřmi místnostmi)

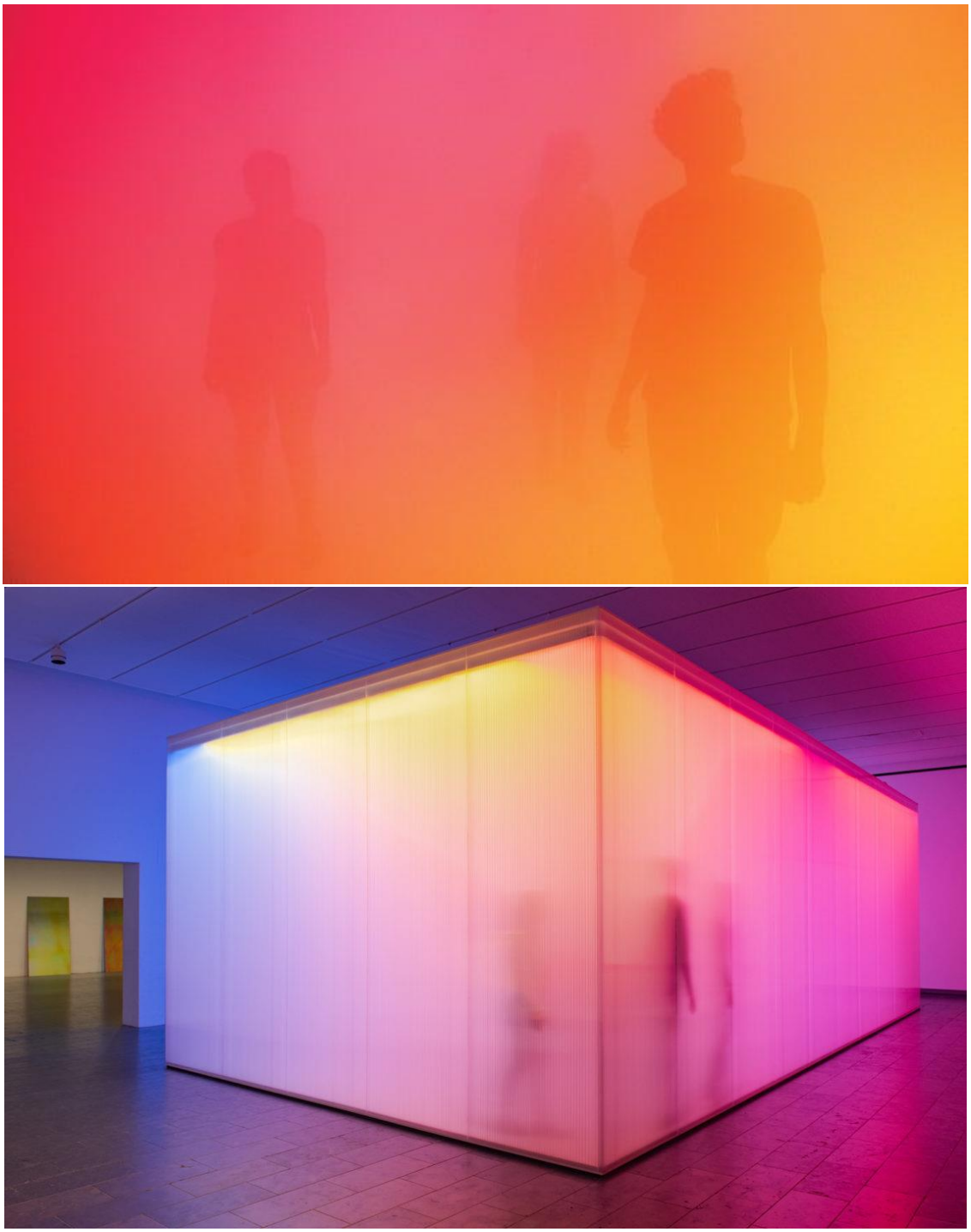
65. Olafur Eliasson, *The Mediated Motion*, 2001, site specific environment, Kunsthaus Bregenz



66. Kateřina Vincourová, *Untitled,* 1995-1996, světelná instalace



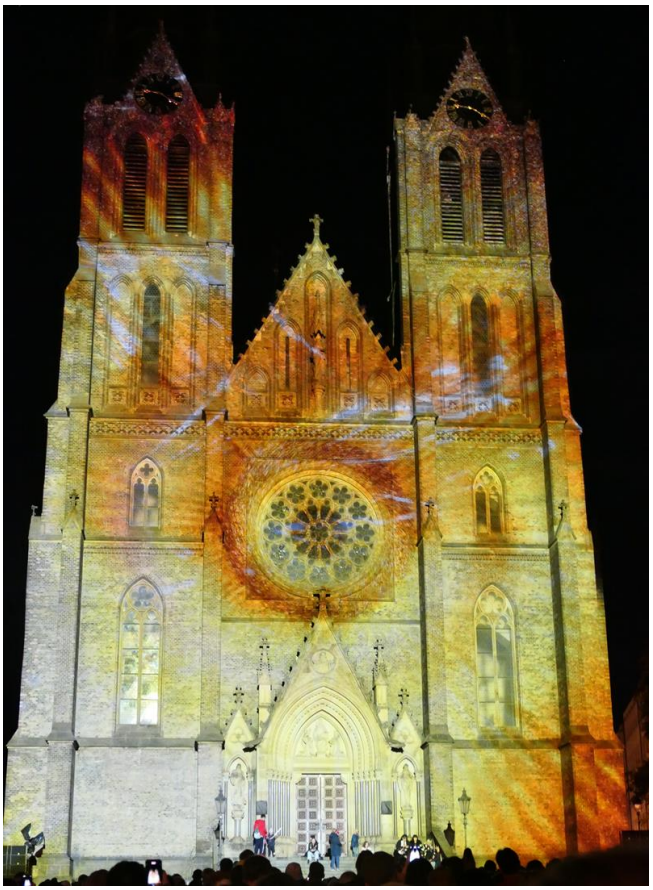
67. Kateřina Vincourová, *Out of Love,* 1995, světelná instalace

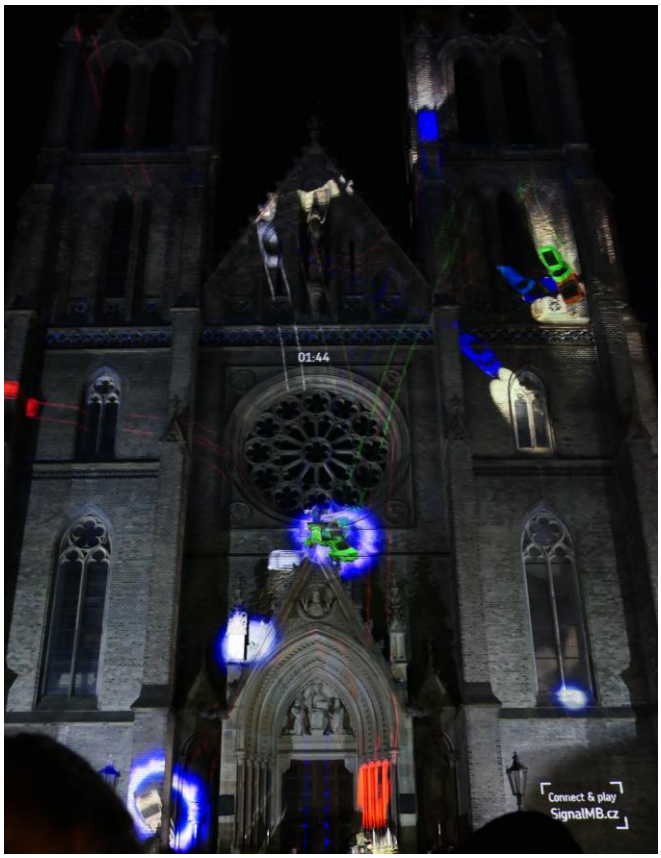


68. Ann Veronica Janssens, *Blue, red and yellow*, 2001, environment

69. Pavel Janák, *Palác Juliš*, 1933, Praha (Václavské náměstí)

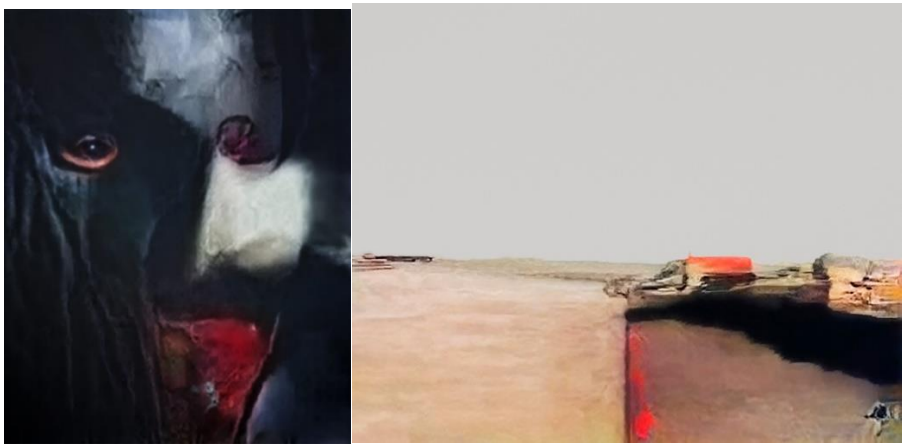
70. Daniel Rossa, *Point Line Surface Solid*, 2016, videomapping, Signal festival (kostel sv. Ludmily)



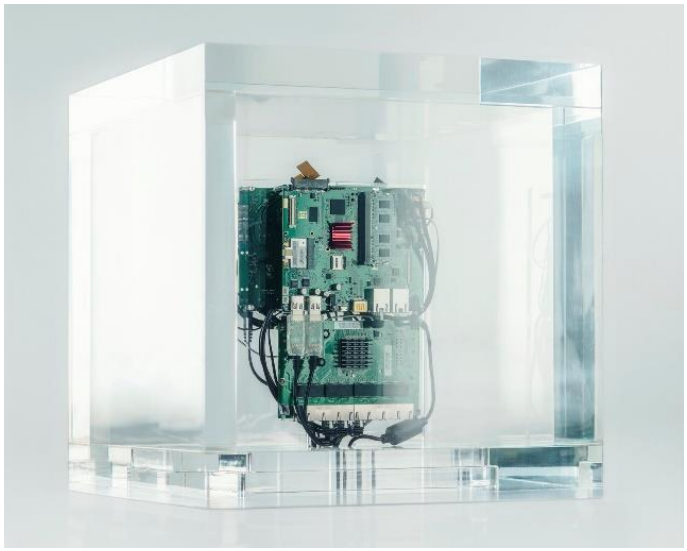


71. AV Extended, *Iris*, 2022, videomapping, Signal festival (kostel sv. Ludmily)

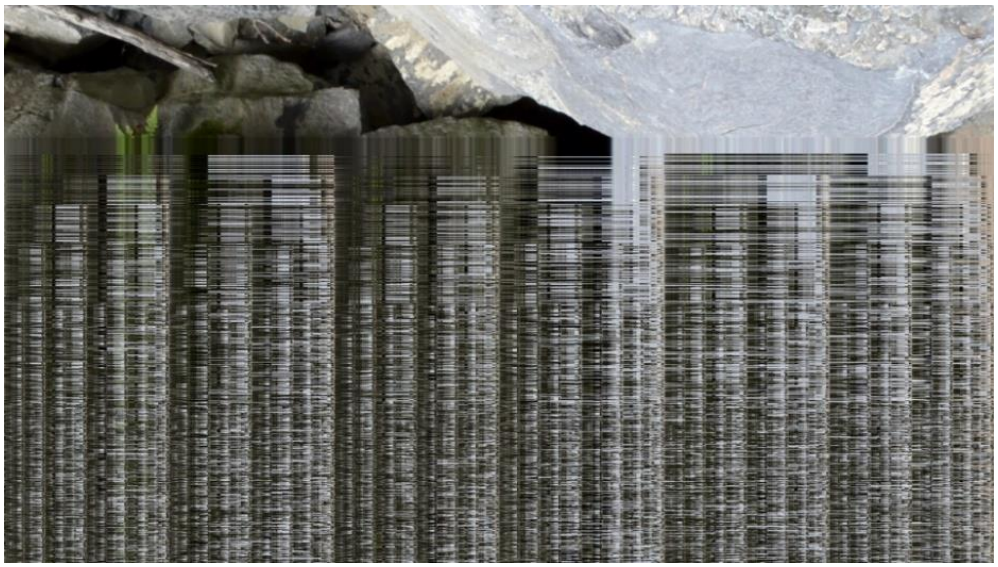
72. Refik Anadol, *Prague Dreams*, 2022, videoprojekce, Signal festival (CAMP)



73. Trevor Paglen, *Vampire, Highway of Death* (cyklus *Adversarially Evolved Hallucinations*), 2017, tisk na kov

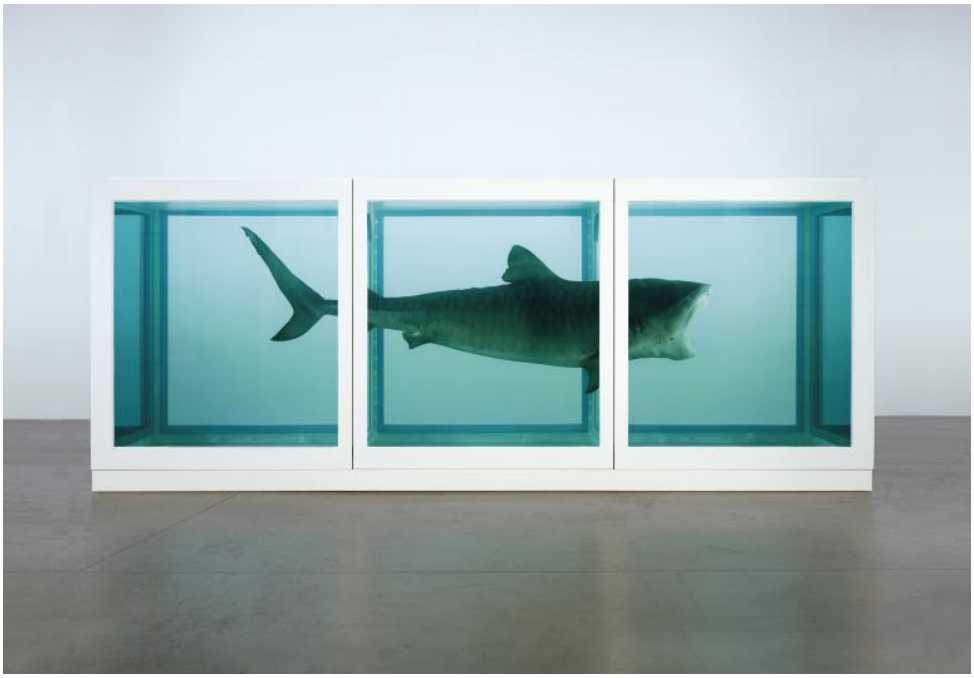


74. Trevor Paglen, *Autonomy Cube*, 2015, socha



75.Daniel Hanzlík, *Sedimentace,* 2013, video

76. Maxim Velčovský, *Fyzická možnost smrti v mysli někoho žijícího,* 2022, instalace, Signal festival (Mariánské náměstí)



77. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, socha

78. Šimona Mašek – Josef Schmidt, *Permafrost*, 2021, světelný objekt, Signal festival (Klementinum)

79. Olafur Eliasson, *The very large icestep experienced*, 1998, instalace, Paříž

80. Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2018, instalace, Londýn

81. Jakub Nepraš, *Můra,* 2013, kinetická socha, Signal festival (pod Karlovým mostem)

82. Ivan Kafka, *O stádnosti / Zjevná stádnost*, 2018, instalace, Signal festival (Ovocný trh)

83. Pavel Korbička, *Boží mlýny*, 2019, světelné objekty, Signal festival (Praha – komíny)

84. Pat Badani, *make-A-move*, 2015, interaktivní instalace

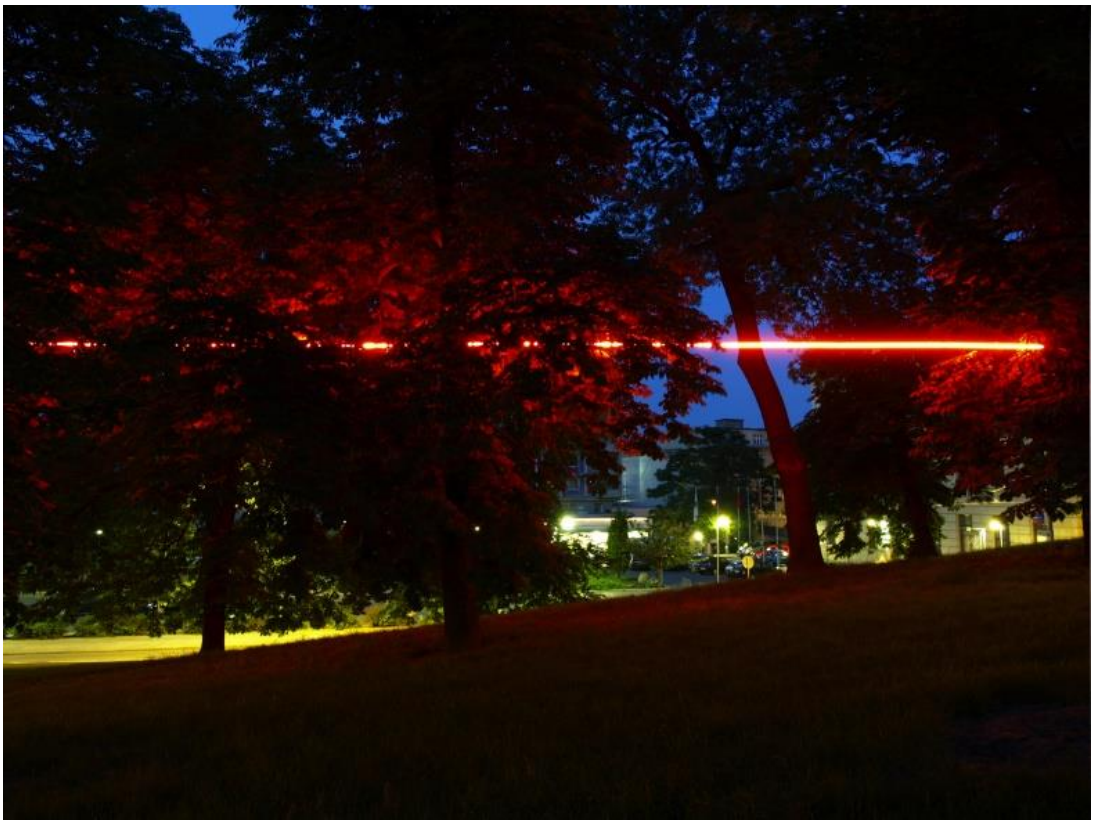
85. Jen Lewin, *The Pool,* 2014, interaktivní instalace, Signal festival (Kampa)

86. Tomáš Dymeš, *Touch,* 2018, interaktivní instalace, Signal festival (Náměstí republiky)

87. Daniel Hanzlík, *Projekt Local Space*, 2005, digitální obraz

88. Daniel Hanzlík, *Times Square in White*, 2007, light box

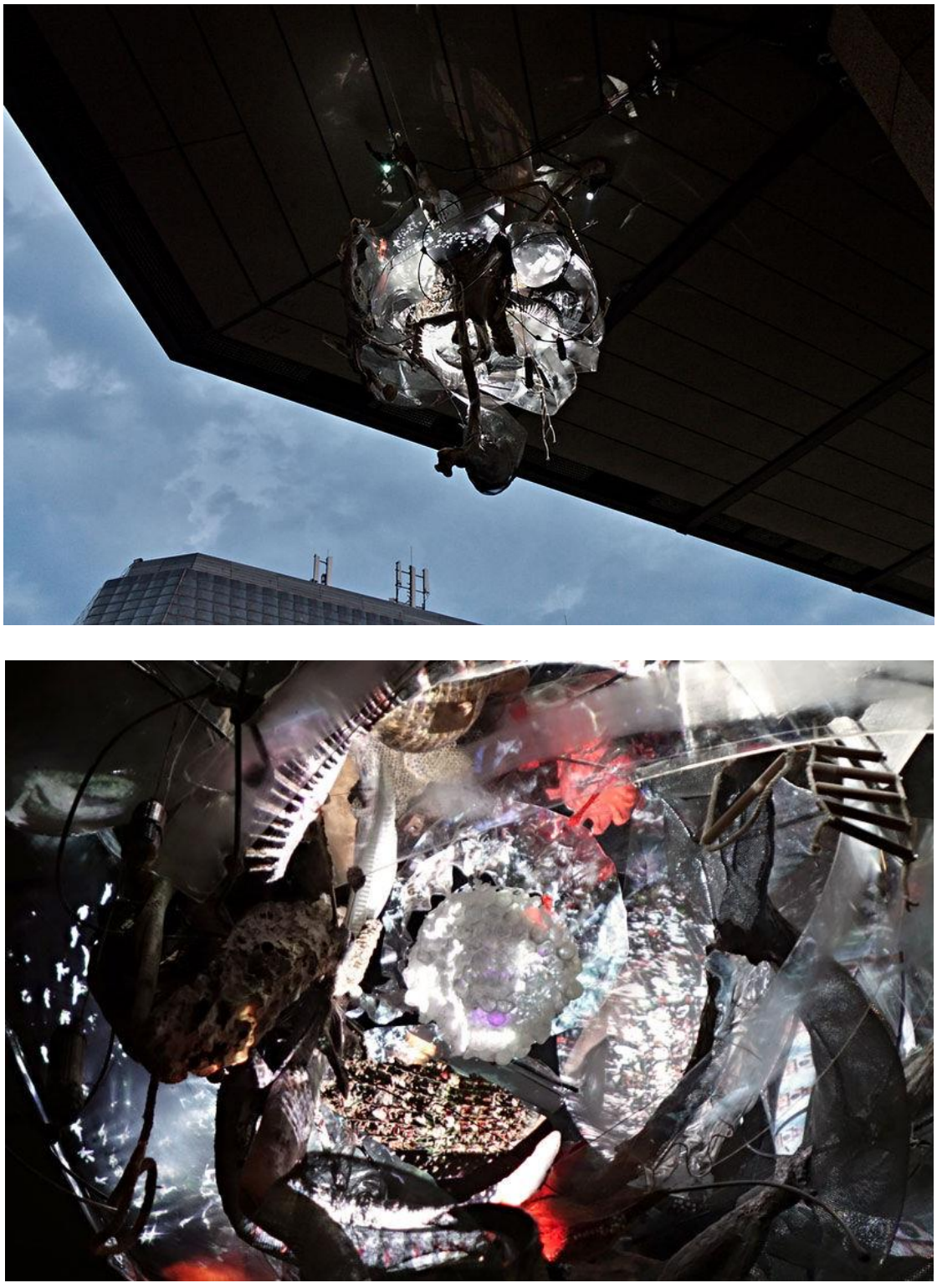
89. Daniel Hanzlík – Pavel Mrkus, *Neuron*, 2010, permanentní světelná instalace, Fakulta umění a designu, Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem



90. Pavel Korbička, *North line*, 2008, světelná instalace, Brno Art Open

91.Pavel Korbička, *Paralely,* 2011, světelná instalace, Skyway festival Toruň

92. Jakub Nepraš, *Viditelnost,* 2022, kinetická socha, Mariánské náměstí



93. Jakub Nepraš, *Kulturní roj,* 2018, kinetická socha, Nová scéna Národního divadla

94. Jakub Nepraš, *Metropolia*, 2010, videoprojekce

95. Jakub Nepraš, *Babylonská rostlina*, 2006, videoprojekce